فى الموقف الجمالى

قراءات فى أوراق التوبة والاعتزال

تأملات

د/ سيد الإمام



بطاقة فهرسة

مكتبة جزيرة الورد

اسم الكتاب : فى الموقف الجمالى (قراءات في أوراق التوبة والاعتزال)

المؤلف : د/ سيد الإمام

رقم الايداع/ ٤٩٨٠/ ٢٠١٦

الترقيم الدولى / ٩-٠٢-٦٥٦٥-٩٧٧-٩٧٨

الطبعة الأولى ٢٠١٦



مكتبة جزيرة الورد

القاهرة : ٤ ميدان حليم خلف بنك فيصل

ش ٢٦ يوليو من ميدان الأوبرا ت : ٠١٠٠٠٠٤٠٤٦ - ٢٧٨٧٧٥٧٤

Tokoboko_5@yahoo.com

مقدمة عامة

****

كنت انتظر شهر "رمضان"واستحث الأيام إليه، بينما ذهنى يشغل بعديد من الموضوعات أعنى بالعمل فيها، وأتمنى لو تهيأت الظروف بما يوفر لى وقتا للتركيز المطّرد فى متعة التفكير وتأمل مادة الموضوع ومراجعتها واستكمالها، ودمجها فى الوقت نفسه فى سياق واضح، ولم يكن ليتاح هذا الوقت إلا فى هذا الشهر. وكان موضوع هذا الكتاب مما شغلنى منذ تسعينيات القرن الماضي، ودفعتنى دواعيه للكتابة وقتذاك عدة مقالات نشرتها فى مجلة المسرح، ولكن ظل الموضوع يتسع وتتعدد أبعاده وتتكشف جوانبه، فى ترافق مع الدواعى التى كانت تكثر وتتزايد عمقا وإلحاحا فى المناخ العام، وتعلق- من ناحية ثانية- الأسئلة الحرجة ومتفاوتة الأهمية برقبة فنون الأداء، إن لم يكن برقبة الفنون عامة، وتخرج بها- من ناحية ثالثة- من دائرة تذوق الفنون وإبداء الرأى فى هذا العمل الفنى أو ذاك، إلى دائرة التحريم والإباحة من منظور ديني.ولا ريب أن هذا المنظور نفسه يعرّض الفنون جملة لدرجات متفاوتة من الخطورة، بما يثيره من أفكار ملتبسة ومرتبكة معا. ولا غرو أن تتزايد الخطورة إلى حد الهلع والمخاوف التى قد تهدد حياة الفنانين أنفسهم، متى تهيأ المنظور الدينى لأن يعتلى بأربابه سدة الحكم، ليتمتع بسلطة اتخاذ القرار الذى يمكنه أن يمنع أو يمنح، أو يطارد ظاهرة ما ويضعها تحت طائلة القانون. ولم تكن هذه الخطورة فى الحقيقة بعيدة عن الوعى بالتاريخ وما شهده من تجربة الحكم السياسى بمشروعية"الدين"أو أية أيديولوجية تضفى على نفسها صفة القداسة،

فكان يسيرا- على أية حال- أن تتداعى إلى الوعى تجربة أوروبا فى العصر الوسيط، وقد انزلقت إليه بمجرد أن أعلن الإمبراطور الرومانى المسيحية ديانة رسمية على نحو فرض بالنتيجة هيمنة آباء الكنيسة على القرار السياسي، فأعلنوها حربا شعواء على الفن مرة باعتباره مشبعا بثقافة الإغريق والرومان الوثنية التى سادت ما قبل المسيحية، ومرة باعتباره وحى الشيطان إلى سدنته، فأرجعوا إليه كافة مظاهر الفساد فى الأخلاق والمجتمع، مما خيم بالظلمة على العصور الوسطى جميعا فعرفت بها. ولم تدرك أوروبا بصيص النور وتتململ تمردا على قبضة الكنيسة ورجالها، إلا فى سياق الهزائم الساحقة التى تعرضت لها حملاتها فى الشرق تحت لواء الصليب، وسقوط القسطنطينية عاصمة الجزء الشرقى من الإمبراطورية- من ناحية ثانية- تحت أقدام الأتراك بمنتصف القرن الخامس عشر. وبينما تتفتح أوروبا على عصر النهضة وفى حلقها مرارة الهزائم التى لحقت بها، وتحاول أن تتجاوزها، كانت بلاد الإسلام تهوى فى بنية التخلف والظلام نفسها على نحو مطرد، حتى كانت المواجهات بينهما- بدءا من ختام القرن الثامن عشر بالحملة الفرنسية على مصر- فى غير صالح العرب والمسلمين لا عسكريا ولا حضاريا.

وقبل هذا السياق بما أفرزه من هواجس ومناخ عام كان مألوفا أن يعتزل الفنان مثله مثل غيره من الناس الذين يعتزلون عملهم، بسبب الشيخوخة أو لمرض ألم بهم وأقعدهم ولم يستطيعوا معه بذل ما يقتضيه من جهد سواء أكان ذهنيا أو بدنيا، ويبقوا رغم هذا وافرى التقدير للمهنة ولمن ينهض بأعبائها بشكل أو بآخر، وإن انتقده لتقصير يراه هنا أو هناك. ولكن تدخل المناخ العام على نحو مطرد منذ التسعينيات، ليفرز حالات عديدة من اعتزال الفنانين مقترنة- فى الوقت نفسه- بإرادة "التوبة" عن الفن، وحكم "تحريمه" بصفته إثما. والحقيقة أنه لا يمكن- من ناحية ثانية- تحديد بداية معينة لهذه الحالة من اعتزال الفن، فلا أحد يمكنه تحديد

من البادئ؟ ومتى؟ وبما علل اعتزاله، وعبّد الطريق لمن تلاه.لكن بالتأكيد تشكل اعتزال الفنانين- فى عقد التسعينيات من القرن الماضى وما تلاه- كظاهرة تدمج أبعاد الشخصية بتنويعاتها المتباينة بأبعاد اجتماعية، وعملية متعلقة بسوق العمل والإنتاج، بالحجج المستمدة بشكل أو بآخر من المرجعيات الدينية، وقد زاد عدد المعتزلين، فلا يكاد يمر يوم أو أسبوع إلا ويعلن فنان أو فنانة انضماما مدويا لقافلة التوبة.ومن ناحية ثانية اندمجت الظاهرة فى خطابات ثقافية متبادلة، فصدرت كتب متفاوتة القيمة، كما دبجت المقالات، وأجريت الأحاديث والتحقيقات، وترتبت حملات إعلامية فى الصحف والمجلات وبرامج الإذاعة والتلفزيون.فتابع الرأى العام أخبار القافلة مصحوبة بالتبريرات والتعليقات ذات الكثافة والظلال الدينية متفاوتة العمق والجدية، فأخذت بمجامع القلب والعقل سواء بوهج مقولة التوبة، أو بحكم التحريم الذى دمغ هذا الفن أو ذاك، مما مارسه الفنانون المعتزلون، فوضع الفن ضمن الآثام التى نهى الله عنها، ليستقيم وجه الحياة، ويميز الإنسان بين مزالق الغى ومراقى الرشاد.

ولاشك أن هذه الظاهرة- فى بعض جوانبها- امتداد لعديد من أشكال الخطاب الدينى المعاصر الذى راح يلقى ذيوعا وانتشارا منذ عقد السبعينيات، بتأثير تيارات وسمت بالإسلام السياسي، وتبلورت فى ظل نظام قمعى كان يزعم اعتناقه مدنية الدولة، وأخذه بسنن التحديث، ولكنه تهاوى مع ثورة يناير ٢٠١١، على نحو أعطي- من ناحية ثانية- لهذه التيارات نفسها مشروعية الإعلان عن نفسها وعن قوة تأثيرها بين عامة الناس، بما يبلغها سدة الحكم وامتلاك مفاتيح القرار السياسي.ولكن بين المد والجذر الذى شهدته هذه التيارات فى الواقع المصري، إن لم يكن الواقع العربى عامة، ظلت فكرة تحريم الفن أو التحرج منه، وثيقة الصلة بعناصر ثقافية كامنة فى بنية التخلف عميقة الجذور فى وعى الطبقة الوسطي. وهذه

العناصر شكلت موقفا مفارقا للطبقة الوسطى من الفن والفنانين وأوساطهم الاجتماعية، فإن كان أكثر الأسر ترفض أن ينخرط أحد أبنائها فى عالم الفن، حتى لا يزرى به أو تعيّر عليه، وقد يتهم فى أخلاقه بسبب اشتغاله به، فكانت- من ناحية ثانية- تلوح له بالرياحين والشهرة والمجد والمال والنفوذ الدفين.

ومن هنا لم تكن ظاهرة اعتزال الفن المقرونة بإدانته، وليدة الصدفة الطارئة، ولا هى نتاج ما قد يظنه البعض صحوة دينية ويقظة ضمائر وعقول تهب من غفوتها على ما تقترفه من آثام وذنوب ليل نهار، فتباعد بين البشر وطاعة الله، ولكن وليدة أفكار متواترة فى الزمن تحولت إلى معتقدات راسخة، انفلتت من التفكير المتعمق الرزين، وتمتعت بسلطان ناجز على ألسنة الآباء والمعلمين وممثلى الطوائف الدينية والأصدقاء، لتصوغ كلية موقف إشكالى فى الوعى العام. ورغم أن هذه الوجوه التى تجسد الوعى العام، لا تفرض المعتقدات فرضا، ولا تملك جزرة الثواب على إتباعها، أو عصا الترهيب من مخالفتها إلا أننا- فيما يرى"جيروم ستولنيتز"- نتمثلها أو نمتصها من المناخ الفكرى الذى ننشأ فيه[(١)].وربما أمكن فى هذا السياق أن نتسامح مع الرؤية الشائعة بين عامة الناس "common sense"بما يتفرع عنها من أحكام متناقضة وما تؤدى إليه من مواقف مختلفة ومتباينة، فليس العامة بالضرورة من العارفين بأسرار الفنون، وعلاقاتها المركبة بأحوال الوجود البشرى فى الكون والحياة، وما يتطلبه هذا الوجود من وظائف واحتياجات.ولكن هل يمكن أن نتسامح مع موقف اعتزال الفن الموشوم بالتوبة، بعدما تحول من خيار شخصى إلى"رؤية"تندد بالفن وتعلق أجراس الخطيئة فى رقبة ممارسيه؟، وإن كان فى الموقف

(١) ستولنيتز، جيروم- النقد الفني/ دراسة جمالية وفلسفية- ت: د. فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط٢/ ١٩٨١- ص٧.

خطأ فكيف يمكن فهمه وتفسيره وتلمس مكامنه؟، وكيف يمكن مواجهة الخطأ على مستوى الفنان نفسه، قبل مواجهته على مستوى القاعدة العريضة من الناس فى الطبقات والشرائح المجتمعية والثقافية، ممن يتعرضون للفن ويشتبكون بموضوعاته ومنتجاته على نحو من الأنحاء؟.

ليس الأمر- بالتأكيد- اكتشافا مباغتا لموضع الفنون فى قائمة التحريم، ولكنه فى الموقف الجمالى جملة وتفصيلا، مادام هذا الموقف يتعلق بالفن وموضوعاته ويؤثمه من الجذور، بينما الفن أصلا- وعلى نحو مبدئي- لا يمكن أن يخضع لقاعدة التحريم والتحليل أو المباح وغير المباح من الأفعال والممارسات الإنسانية من منظور الدين والوصايا الإلهية وخطط الأنبياء، لأنه مجال جد مختلف عن المجالات التى ينخرط فيها الإنسان فى واقع الحياة المعاش، مجال يستدعى حكم "الجمال" أو القبح، لا حكم الإباحة أو التحريم وما بينهما من درجات مخففة تجرى مجرى المُجاز أو المكروه. فلا بد- إذن- أن ثمة التباسا بين الفن عامة، وغيره مما ينشط إليه الإنسان من أعمال وينتجه من موضوعات، ولابد أن يترتب على هذا الالتباس غموض فيما يقتضيه الموقف الجمالى فتتولد القيم الخاطئة والمفاهيم المغلوطة، والآثار الأشد خطورة على الوعى العام والوضع الحضارى برمته، والأجيال الناشئة، فإذا الفن- فى يوم ما- أثر بعد عين، وذكرى من زمن غابر قد يوصم بالجاهلية، فلا ترجى استعادته، مع ما يرجى فى وعى مأزوم بالأحلام المستحيلة.

وقد تذكرت- طوال فترة اهتمامى بأوراق اعتزال الفن والتوبة عنه وإعلان تحريمه، بل والموقف الذى يكاد يكون سائدا بين الطبقات الاجتماعية، ويتحين الفرص المواتية وغير المواتية ليسفر عن نفسه فى أقوال وأفعال ارتداد عن الفن وعليه- تلك الدراسة القيمة التى كتبها "جورج ديكي" عن (الموقف الجمالي)، وما كنت قد دونته فى هوامشها وفى القصاصات التى أرفقتها بها، من تعليقات

ومراجعات، فحولتها إلى بحث علمي.ورأيت هذا البحث بما أمكن استخلاصه من مفاتيح وأدوات منهجية وثيقة الصلة بفلسفة الجمال، جديرا بأن يكون مدخلا لا استغناء عنه فى محاولة تحليل الظاهرة وفهمها وتأملها من مختلف جوانبها، لاسيما المتعلقة بالموقف الجمالى من الفنون.

ورأيت أن تأمل الموقف الجمالى من فنون الأداء، يقتضى مدخلا ثانيا من قراءة آراء أباء الكنيسة الأولين والمتعلقة بالموضوع نفسه، مما سوغ هجمتهم الشرسة التى خاضوها ضد بقاء المسارح وفن التمثيل، والآثار المعمارية، بل وكافة أشكال الثقافة التى كانت سائدة وقتذاك بزعم أنها وثنية. فقد كشفت هذه الآراء الذخيرة الأولى من الأفكار التى امتشقت باسم الغيرة على الفضيلة، آليات الهدم والقتل والإقصاء والحرمان ضد الفن الفنانين، وأفصحت عن البنية الفكرية العميقة فى ذهنية "رجل الدين"، بما فيه من أفكار مغلوطة وملتبسة ومشوهة، سواء أكانت من الحياة أو من الفن بما يتأسس عليه من"خيال".ولكم بدا مذهلا حجم التشابه إن لم يكن التماثل، بين بنية الأفكار التى واجه بها آباء الكنيسة الأولين سؤال الفنون، فى القرن الثالث الميلادى فى أوروبا، والبنية التى تتكشف فى اللحظة التاريخية الراهنة بين كثير ممن يعتبرون أنفسهم علماء أو عارفين بالدين الإسلامي، تتملك أنفسهم الغيرة عليه وعلى شريعته الغراء، بالرغم من اختلاف الدين وتباعد القرون، وكأن هناك وعى يحيا فضاء لا زمنيا على نحو جوهري، بلا ترقى أو تطور أو تجاوز لنفسه بالمعرفة وإمكانة تداولها بقيمة التراكم.

ولكن رغم هذه العقلية غير التاريخية التى أمكن الكشف عنها على نحو واضح متحكمة فى الفنون والموقف الجمالى منها، إلا أننى رأيت إضافة مدخل ثالث للظاهرة بعنوان"الأنا العاصية والجذور التاريخية"، يتناول تجلياتها فى مسيرة المسرح العربي، وكيف التفت على محاولات تأسيسه بين أشكال الثقافة باستلهام النماذج

والطرز الأوروبية، لوأدها وإيقاف امتدادها. وتحالف فى هذا العمق بنية وعى شكلت الموقف إزاء جماعة وظيفية مثل"الغجر"أنيطت بها الفنون، ورجال الدين أمثال الشيخ"سعيد الغبراء"، الذى طارد"القباني"واستعدى عليه سلطة الخلافة في"استنبول" وقتذاك وهيج ضده صبية الشوارع، حتى أجبره على الرحيل بفنه من سوريا فى القرن التاسع عشر.وقد أسفر العمق نفسه عن مواقف وأوضاع، تكاد تخفى نظرة رجل الدين، تحت الأعراف والمُثل الاجتماعية، التى هيمنت على الطبقة الوسطى ومن إليها، وتردد أفكار آباء الكنيسة الأولين.

وبعد هذه المداخل النظرية التى شكلت الجزء الأول، اتجهت فى الجزء الثانى إلى قراءات تحلل على نحو منهجى إشكالية فنون الأداء، بما تكشف عنه من أسئلة فرعية، وما قد يتولد عنها من إفساد الموقف الجمالى والانحراف به.بدءا من إشكالية"فن الرقص"ولاسيما ما يعرف بالشرقي، ثم فن الغناء، وأخيرا فن التمثيل باعتباره أكثر فنون الأداء تعقيدا وتركيبا فى الوقت نفسه.وفى كل أولئك لم أكن معنيا بظاهرة اعتزال الفن موشومة بالتوبة ومدموغة بحكم التحريم، أو بالأشخاص، ولكن كنت معنيا بتحليل الآراء والأفكار التى التبست بها، وأسفرت عما اعتبرته بالمواقف غير الجمالية، التى تسوغ- فى النهاية- تأثيم الفن وتيسر أسباب الارتداد عنه، وفى الوقت نفسه تحليل فنون الأداء نفسها بما تكشفه بحد ذاتها من أسس موضوعية تبرر وتفسر الأفكار الملتبسة نحوها. ولعل شهر رمضان بما يفيض به من الصفاء الذهني، وما يسمح به من أوقات التأمل والاستغراق فى التفكير وتفنيد الآراء ومقارنتها ببعضها، كان نعم العون فى إتمام هذا الكتاب، راجيا أن يسهم فى إعادة تأسيس الموقف الجمالى على أسس سليمة.

سيد الإمام

٢٩/ ٧/ ٢٠١٢ - ١٠/ رمضان/ ١٤٣٣هـ

الجزء الأول

مداخل نظرية

أولا: قراءات فى نظريات الموقف الجمالي

ثانيا: آباء الكنيسة ونظرية الفن السلبية

ثالثا: الأنا العاصية والجذور التاريخية

أولا: قراءة فى نظريات الموقف الجمالي

١/١/١- يتناول "جورج ديكي "فى دراسة الموقف الجمالي[١]، بالتحليل والتعليق ثلاثة نظريات تدور فى مجموعها حول هذا الموقف بأبعاده ومظاهره المختلفة والمتداخلة معا، من حيث هو الموقف الذى يتأسس فى إطار المواجهة بين وعى الإنسان من ناحية، والموضوع فى العالم من ناحية ثانية، على نحو يدعو إلى الحكم ب"القبح"أو"الجمال"، فيثير فى النفس الشعور بالألم منه والاستياء أو باللذة والارتياح، من منطلق التقييم الجمالى البحت. فكيف يتبدى الموضوع فى الوعى فى هذا الموقف؟، وما هى تداعيات الموقف الانفعالية والحسية والعقلية، أى كيف تتولد الاستجابة "response"؟ وما هى الشروط التى تحتفظ لهذا الموقف بطبيعته بوصفه موقفا جماليا، أو تنحرف به وقد تقلبه رأسا على عقب فتخرج به عن طبيعته، وتجعل منه موقفا جماليا خاطئا- مثلا- أو لا جمالى على الأرجح؟.

٢/١/١- على أن الموقف الجمالي "aesthetical situation"إذا كان يتحدد بوصفه علاقة على نحو ما بين الوعى والموضوع، لها قوانينها الخاصة وظواهرها الممكنة والمتغيرة بتغير الوعى أو بتغير الموضوع الذى يتعرض له فى زمن ومكان محددين، فهذا الموقف يتجرد- من ناحية ثانية- كدال فى دراستين، باعتباره فى صميم بنيته تلقيا، أولهما دراسة الوعى بما ينطوى فيه من مفاهيم وتصورات ذهنية

---

(١) ديكي، جورج- الموقف الجمالي- ت: يوئيل يوسف عزيز- مجلة الثقافة الأجنبية- بغداد- دار الشئون العامة- ع٣/ ١٩٨٦

تصوغ مقاربته للموضوع واستجابته له، وثانيهما دراسة الموضوع بما فيه من شروط خاصة، وإمكانات تمييزه عن غيره من الموضوعات التى يمكن إدراكها بالحواس فى العالم.ولكن قبل أن نتعرض بالقراءة النقدية لنظريات الموقف الجمالى كما طرحها "ديكي"فى دراسته سالفة الذكر، ينبغى التأكيد على أن القراءة تنطلق من ثلاثة نقاط أساسية تحدد مجرى العرض والنقد معا، لهذه النظريات.

١/١/٢/أ-إن الموقف الجمالى برمته- وعلى نحو جوهري- لا يستقيم واضحا جليا إلا وقد انطوى على تفرقة ضرورية فى النظر إلى الموضوع من بين طرفى ثنائية الموقف، ألا وهى التفرقة بين الموضوع الطبيعى والواقع الحياتى الذى يدرك دائما فى سياق تاريخى بزمانه ومكانه، ويخضع بالتبعية لشروط هذا السياق نفسه بجانبيه، سواء المنتج للموضوع، أو المحدد لتلقيه والمعرفة به، ومن ناحية ثانية الموضوع بوصفه موضوعا فنيا.فلا شك أن هناك اختلافا بينا بين أن نتعرض فى الموقف الجمالى لظاهرة فى الكون والطبيعة"natural phenomena"أو لحادثة أو واقعة"event" من وقائع الحياة اليومية بما تشهده من علاقات متنوعة بين البشر فيها الصراع والوئام، الاختلاف والتضاد، التنافر والتجاذب، التعارض والتآزر، وما يتمخض عن كل أولئك من مشاعر وأفكار، وأحكام تقيمها بوصفها ملائمة"suitable"أو حسنة"good"أو مفيدة نافعة"useful"وبالتالى ترجى الاستزادة منها والحرص عليها، أو أنها بالعكس تقيم بوصفها غير ملائمة أو سيئة أو ضارة مؤذية يرجى اجتنابها والتخلص منها، وفى المقابل"الموضوع الفني"ولو ارتكز إلى الموضوع الطبيعى نفسه أو الواقعة الحياتية، واتخذ من أيهما مادته، سواء أكان صورة زيتية وما إليها، أو قصيدة شعرية أو رواية أو عملا دراميا أو مقطوعة موسيقية..الخ.

١/١/٢/ب–إن نمط الوجود الذى ينطوى عليه الموضوع الطبيعى أيا كان، والواقعة الحياتية أيا كانت، يختلف اختلافا كليا عن نمط الوجود الذى يتمتع به الموضوع الفني. فمهما اتخذ موضوع الفن صيغة مادية ليتحقق"achieve"بصفته موضوعا قابلا للإدراك بالحواس"perceptible"، إلا أنه يبقى فى صميمه موضوعا متخيلا"imaginative object"، مستحيل أن يتعامل معه الوعى أو يشتبك به، على نحو ما يتعامل مع الموضوع الطبيعى أو يشتبك به فى الموقف الذى يجمع بينهما، ولو فى الحيز نفسه من الزمان والمكان. وعلى سبيل المثال، فإن هذا الفنجان الماثل أمام عيني- وعلى مقربة من لمسة أصابعى له الآن على المكتب، ومن شفتى لأرشف منه القهوة فأتذوقها بلساني، وأشم رائحتها بأنفي- يتمتع بكل كثافة الوجود الطبيعى والثقل الفيزيقى للأمر الواقع، بكل ما يحمله إلى وعى به من انطباعات حسية. ولكن نمط وجود الفنجان نفسه يختلف كلية وجوهريا، متى أصبح"صورة"فى الوعى به تكتسب منه طابعا لا ماديا، ومرة أخرى إذا أصبح"صورة"على الورق بخط ولون ومساحة يمكن أن يشغلها من حيز الورقة ككل، حتى ولو كان التصوير يستند إلى اكتشاف قوانين وجوده ككتلة فى العالم الخارجي، ونحا إلى محاكاتها بدرجات متفاوتة الدقة. وقد التفت الفلاسفة منذ البداية إلى العلاقة التى تربط بين"الفن/ art"بوصفه صنعة ونشاط إنساني، و"الواقع/ reality"أو"الطبيعة/ nature"بما هما تدفق تلقائى فى الزمان والمكان معا، واعتبروا الفن "محاكاة/ imitation". فقد رأى"أفلاطون"فى الكتاب العاشر من"الجمهورية"أن الفن محاكاة للواقع أو الموضوع الطبيعى الذى قد يكون هو نفسه محاكاة"لمثال"فى ذهن الخالق/ الله، ويعتبر الحقيقة المطلقة والمجردة معا، وعلى هذا النحو فالفن يبعد عن الحقيقة مرتين، أو أنه- وفق تعبيره- "يحتل المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة[1]، وهو رأى يتفق مع نظرته إلى الواقع بوصفه تكرارا

(١) انظر: أفلاطون- جمهورية أفلاطون- ت: د. فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٤- ص٥٥٢، وراجع من ص٥٤٨.

هـزيلا أو ناقـصا لنمـوذج أذلى قـار فى عـالم المُثـل"Ideals"، كأنـه عـالم- وفـق بوتشر/ Butcher"- من التقليد البحت[1].أما"أرسطو"فلم يعن بعالم المثل، ولا بالمرتبة التى يحتلها الفن بالقياس إلى عرش الحقيقة، ولكن بعلاقة المحاكاة، وأمعن الفكـر فيهـا بوصـفها صـنعة، فـرأى أن الموضـوعات الفنيـة، وإن كانـت فى مجموعها"محاكاة"، إلا أنها لتختلف فيما بينها إما باختلاف"موضوع المحاكاة"، أى ما تحاكيه من موضوعات الطبيعة أو الواقع، أو باختلاف"أدوات المحاكاة"، أو باختلاف طريقة وأسلوب المحاكاة[2] بما يشير إلى مفهوم"التكنيك- technique"، ويمكـن إضـافة"مـادة المحاكـاة"إلى هـذه العلـل"causes"الثلاثـة، باعتبارها"المادة"التى يشكل بها الفنان موضوعه فى العمل الفني. وعلى أية حال فقد ظلت فكرة"المحاكاة"باعتبارها التأسيس الفلسفى لعلاقة"الفن"بعالمي"الطبيعة- الواقع"، ماثلة فى أذهان الفلاسفة ممن شغلوا بأسئلة الفن والقضايا الجمالية، حتى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، بل وأوغلوا فى التأكيد عليها، فكان بينهم من أوصوا الفنان بعبادة الطبيعة، وأن يتخذوا منها مثالا، لا يخطئ قط، وينبغى الاحتذاء به، إن لم يكن الخضوع الأعمى له- وفق "رسكن- -Rushin/1819 1900"- دون أدنى اختيار أو انتقاء[3] وبرغم ذلك فإن أحدا من هؤلاء لم يخلط موضوع الفن، بما حاكاه من موضوعات الواقع أو الطبيعة، ولكن كان هناك- فى الوقت نفسه- تنظير واع أو ضمنى لمفهوم الإيهام أو الخداع الحسي"Illusion"،

(١) انظر: د.لويس عوض- نصوص النقد الأدبي/ ج١/ اليونان- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٩- ص١١، ١٢.

(٢) انظر :ارسطوطاليس- فى الشعر- ت: د.شكرى محمد عياد- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- ١٩٦٧- ص٢٨.

(٣) ومن أمثال هؤلاء المفكرون الفرنسيون"جان جاك روسو"، "دينيس ديدرو"و"رينان- Renan/ ١٨٢٣- ١٨٩٢"، فضلا عن الإنجليزي"ريسكن- Ruskin/ ١٨١٩- ١٩٠٠"وكذا المصور الفرنسي"كوربيه- Courbet/ ١٨١٩- ١٨٧٧". انظر: د. زكريا إبراهيم- مشكلة الفن- القاهرة- مكتبة مصر-١٩٧٧- ص٤٢،٤٣.

الذى يعنى أن المصور- مثلا- يشغل فى صنع لوحته بأن يوهم الناظر إليها، أنه يرى موضوع الطبيعة نفسه الذى تحاكيه. والواقع أن هذا المفهوم ما دعا الناقد الإنجليزي "إدوين جلاسجو-Edwin Glasgow" إلى نقده فى كتابه "عين المصور-The painter's Eye/1936"، فرأى أن الفنان ليس لديه دافع سوى اهتمامه بالتجربة البصرية فى ذاتها ولذاتها، ولا يعدو أن يكون عاشقا للطبيعة، يقصر كل اهتمامه على تملى جمالها، والتمتع بأشكالها وألوانها، والعمل على نسخها أو النقل عنها فى صدق وأمانة(١). ويؤكد "قنصوه" مفهوم الإيهام الكامن فى نظرية المحاكاة، باعتباره سابقا على الحداثة، فيقول "كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيحاء بعالم واقعي، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم فى نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع، محض وسيلة لأحداث هذا الوهم، ومن ثم كان عليهم- دائما- أن يخفوا وسائلهم الفنية، كما يخفى الحاوى أسرار حيله وألعابه، بجذب انتباه الجمهور بعيدا عمّ تصنعه يداه فى سرعة خاطفة بأدوات حرفته(٢).

وكان منطقيا- على مستو آخر- أن يترافق مع نقد مفهوم "الإيهام" وما يكشف عنه من موقف امتثال الفن للطبيعة واستخفائه فى مسوح الأمانة والصدق، إعادة الاعتبار فى الوقت نفسه للوعى الخلاق بما يستند إليه من ملكة "التخيل"، ومن ناحية ثانية نقد فكرة الطبيعة الصائبة على الدوام. فالطبيعة لا تقدم لوحة فنية بل تحوى عناصرها، كما يحوى السلم الموسيقى جميع الأنغام المعروفة، ومهمة الفنان تنحصر فى تمييز هذه العناصر والتأليف بينها بمهارة وصنعة معروفة، على أساس التناغم والتناسق، الذى يولد متعة سواء أكانت بصرية فى مثل فن التصوير، أو سمعية مثل فن الموسيقي، والطبيعة- وفق "ويستلر-whistler"- قد تكون صائبة

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- م.ن- ص٤٤.

(٢) د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- دفاتر الأكاديمية- ص٩٥.

أحيانا، ولكن صوابها من الندرة بحيث يحق لنا أن نقول إنها تكاد تخطئ فى معظم الأحيان[1]. ويؤكد المصور الإنجليزي "كونستابل-1837-1776/ Constable" من ناحية ثانية أهمية فعل الفهم ودراسة الطبيعة والتنقيب فيها لاكتشاف قوانينها من وراء مظهر امتثال الفنان لها الذى يكاد يكون عبادة، باعتبار أن الفن ليس مجرد عمل شعرى يستلزم الخيال[2]. وفى السياق نفسه يجمع المصور الفرنسي "أوجين دلاكرو- E. Delacroix/1768 - 1863" بين مدخل "ويستلر" ونظرة "كونستابل" معا، فالطبيعة لا تعدو أن تكون معجما أو قاموسا قد نسألها الرأى السليم فى لون أو شكل، مثلما نسأله معنى كلمة أو طريقة هجائها أو أصل اشتقاقها ولكن لا نسأله صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها، وعلى هذا الأساس فالصياغة الفنية من خلق خيال الفنان وحده[3]. على أن المخيلة الفنية لا تختار فقط أو تنتقى من عناصر التجربة فى الطبيعة أو الواقع، ولا تقوم بالتأليف وتصميم "الشكل" متناغم ومتناسق الأجزاء فى وحدة كلية، ولكنها تقوم أساسا بتغير نمط الوجود وتضفى عليه طابعها ليصبح وجودا فى المخيلة لا فى الواقع أو الطبيعة. ومن ثم فرسم "الفنجان" يجعل له فقط "وجودا فى صورة"، هي "صورة الفنجان"، لا الفنجان نفسه، بعد إذ أمكن تغيير "أدوات إنتاجه"، بالقلم أو الفرشاة، و"مادة" وجوده باللون والخط والمساحة، مما يقبل إدراكا حسيا مختلفا لما كان عليه فى الواقع/ الطبيعة بالحجم والكتلة ومادة الزجاج أو الصيني.

والحقيقة أن هذا التغيُّر بين "الوجود فى صورة" و"الوجود فى الواقع/ الطبيعة"، لم يكن ممكنا إلا بمرحلة وسيطة تغير نمط الوجود الذى عليه

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- مشكلة الفن - ص٤٤،٤٥.

(٢) انظر: د.زكريا إبراهيم- مشكلة الفن - ص٤٥.

(٣) انظر: د.زكريا إبراهيم- مشكلة الفن - ص٤٥.

الفنجان تغييرا جوهريا، وهى المرحلة التى ترده إلى المخيلة، التى تجرده من مادته الأصلية أولا، وتمنحه وجودا لا ماديا ثانيا، وقد تغير شكله ثالثا، ثم تطوعه لمادة مغايرة رابعا، وتفرض عليه خامسا"تقنية/ technique"مختلفة فى إنتاجه فنيا، عن التقنية التى أنتجته بوصفه موضوعا واقعيا.وربما كان الدور الذى تلعبه المخيلة فى الإبداع الفني، قارا على نحو ضمنى فى وعي"أرسطو"الجمالي، وإن لم يشر إليه صراحة، حين ذكر أن الفنان سواء أكان"مصورا أو نحاتا أو كاتبا دراميا، يمكنه أن يصور الناس بأخلاقهم وأفعالهم، خيرا مما هم عليه أو شرا منهم، أو مثلهم(١). فالواقع أو الطبيعة كما نعهدها فى تجربة الحياة اليومية، وإن منحت الوعى الفنى موضوع المحاكاة، إلا أنها لا تفرضه بسلطان مطلق وقوة قاهرة لا تقبل لأمرها حولا أو تبديلا، ولكن الفنان بمخيلته يمتلك قدرا من الحرية النسبية فى معالجة الموضوع، والتحاور معه، وإعادة إنتاجه مشبعا برؤيته الذاتية، مما يضفى على الموضوع الفني- من ناحية أخرى- خصوصيته واستقلاليته عما يحاكيه، حتى فى نمط وجوده.

ولعل الوعى بدور الخيال المتنامى فى الإبداع الفني، ما دعا بعض المفكرين والفلاسفة والفنانين أنفسهم، ولاسيما فى التيارات الموسومة بالحداثية "modernism"، لتجاوز مصادر الفن الطبيعية والواقعية فى الحياة اليومية، ورأوا موضوعاته تتولد بشكل أو بآخر من الخيال، مما قضى فى النهاية على نظرية المحاكاة(٢).

---

(١) أرسطوطاليس- فى الشعر- م.س- ص٣٢.

(٢) لقد جعلت المدرسة التأثيرية فى الفن"Impressionism"- على يد"إدوارد مانية-E. Mamet /١٨٣٢-١٨٨٣"مثلا، و "كلود مونيه-Claude Monet /١٨٤٠-١٩٢٦"و"بول سيزان- Paul Cezanne /١٨٣٩-١٩٠٦"- من الموضوع الطبيعى مجرد مناسبة للتحايل عليه حتى يتمكن الفنان من أن يسجل فى لوحاته التأثير العام الذى تطبعه فى نفسه.و تطورت فكرة"التأثير"إلى أن أصبح الفن اتجاها للتعبير"Expression"عن الذات كلية، مما أسفر عن المدرسة التعبيرية "Expressionalism"والمدرسة الوحشية"Fauvism"، ومن أقطابها"إدوراد مونش-E. Munch /١٨٦٣-١٩٤٤" و"هنرى ماتيس=

ولكن الخيال الإبداعي - فى الحقيقة - لا يصدر من فراغ ويتولد من لا شيء، بمعزل كلى عما يتراءى فى الواقع والطبيعة من موضوعات وأشياء، ويظل مرهونا بنمط "الصورة-Image" التى تختزن فى الذاكرة عن موضوعات التجربة الحسية فى العالم، ويمكن استردادها للوعى بنمط وجود لا مادى على نحو جوهري، فيهبها لنفسه موضوعا لتأمل خالص. فيري "ديفيد هيوم" "أن الخيال يتكون من "الانطباعات" التى تتلقاه الحواس من موضوعات الطبيعة وتجارب الحياة اليومية التى يعيشها الإنسان فى الواقع، وتعود لتختزن فى الذاكرة بصفتها أفكارا، ولكن تقادم العهد بها فى الزمن، بحيث فقدت درجة الوضوح والنصاعة التى كانت عليها فى الذاكرة، وأن للخيال فاعلية تسمح له بإعادة ترتيب وتركيب عناصرها"[1].

ولكن "جان بول سارتر" يعود فى القرن العشرين، إلى مفهوم "الأفكار" المتحولة عن "الانطباعات الحسية" فى فلسفة "هيوم" وما جرى مجراها، ويعيد معالجتها بصفتها "صورا معرفية" لم تزل قرينة بالأشياء فى الموقف الطبيعى بما لها من تلقائية وعرضية معا بالنسبة للوعي، ويستند فى كتابه "التخيل" إلى منهج "أدموند هوسلر -" المعروف بعلم الظواهر

=-Henri Matisse/ ١٨٦٩ - ١٩٥٤" و"فان جوخ-Van gogh/ ١٨٥٣ - ١٨٩٠" و"جورج رووه-George Rouault/ ١٨٧١-١٩٥٨" الذى رأى أن التعبير عنده يتحكم فى وضع اللوحة بأكملها، وأنه لا يستطيع أن ينسخ الطبيعة بكل خضوع، لأنه يجد نفسه مضطرا إلى تفسيرها وإخضاعها لروح اللوحة. بينما صرح "جوجان- Gauguin/ ١٨٤٨ - ١٩٠٣" أن الصورة لا توجد قط فى الطبيعة، إنما فى الخيال، ونصح المبتدئين بأن يتخذوا ما شاءوا من نماذج للدراسة فى الواقع والطبيعة على أن ينسوها تماما بعد ذلك ولا يعتمدون إلا على الذاكرة حتى تأتى أعمالهم عامرة بالإحساس والقوة والحيوية، مما أسهم على نحو واضح فى التمهيد لظهور المدرسة الرمزية "Symbolism". وهكذا..انظر: انظر: د.زكريا إبراهيم- م.ن- ص٤٦،٤٧. وانظر: نعمات إسماعيل علام- فنون الغرب فى العصور الحديثة- القاهرة- دار المعارف- ط٣/ ١٩٨٣- ص٧٦: ١٦٢. وأيضا: د.محمود البسيوني- الفن فى القرن العشرين- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢- ص ٤٩: ٩٦، وراجع ص٣٣. وانظر: د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص٩٥.

(١) انظر: د.زكى نجيب محمود- ديفيد هيوم- نوابغ الفكر الغربي- القاهرة دار المعارف- ص ٦٢:٦٦.

"phenomenology"لإعادة النظر فيها. فيرى أن"استعاد الصورة"من الذاكرة، تقوم بوظيفة ملء الفراغ، باعتبار موضوعها غائبا بالفعل من التجربة العينية، مما يحوّل الوعى بها إلى وعي"حدسي-notional"، وهذه العملية تنتج- فى الوقت نفسه- قصدا ذا دلالة مثبتة فى موضوعها، مما يستعيد تأثيره الحسي.ولذا يقول مستدركا "لكن لملء الوعى الفارغ وتحويله إلى وعى حدسي، يستوى أن أكوّن صورة"قبّرة"، أو أن أنظر إلي"قبّرة"من لحم ودم. وهذا الملء للدلالة بالصورة، يبدو دالا على أن الصورة لها مادة انطباعية عينية، وأنها هى نفسها ملاء مثل الإدراك الحسي[1].ولعل هذا ما دعا"قنصوه" لأن يرى الخيال: تصور للغائب عن الإدراك الواقعي، لأنه فى نهاية الأمر تصور للغاية محققة مع أنها لم تتحقق بعد[2]. ومن البديهى والأمر كذلك ألا يكون للصورة نمط وجود موضوعها فى العالم الخارجي، وإن تمثلته واضحا بتفصيلاته الممكنة، إنما وجود فى المخيلة، ولا يغفل"سارتر"أو"هوسلر"- من ناحية ثانية- ما للمخيلة من وظيفة تركيبية، فتنتج من"الصور"ما لا يشابه قط موضوعات العالم الخارجي، ولكنها تتجمع مما يتمثله الوعى منها. ويضرب مثلا لهذه الصور المخترعة بالقنطور، ذلك الحيوان الخرافى الذى تكون من تمثُّل جسد الحصان وجزع الإنسان برأسه، بينما يعزف المزمار من ناحية ثانية، فيقول:"القنطور نفسه غير موجود لا فى النفس ولا فى الوعى ولا فى أى شيء، إنه غير موجود بالكلية، إنه بأكمله اختراع، ولمزيد من الدقة نقول: إن حالة الوعى بالاختراع هى اختراع هذا القنطور، وفى هذه الحدود نستطيع بلا شك أن نقول: إن القنطور المخترع ينتمى إلى الخبرة المعاشة نفسها[3]، ولا شك أيضا أن

(١) سارتر، جان بول- التخيل- ت: د.نظمى لوقا- نصوص فلسفية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٤/ ١٩٨٢- ص١١٠.
(٢) د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص٣٤.
(٣) سارتر، جان بول- التخيل - ص١٠٧.

يفسر "تركيب المتخيل" على هذا النحو بقصدية الوعى المتجه إليه. ويؤكد "قنصوه" "خاصة "التركيب" فى الخيال، ضمن تحديده لما يؤلف "الصورة" من مكونات ثلاثة، فهى أولا: إطار يفصل محتواه عن السديم الخارجي، وليس مجرد حد يحصر داخله ما اقتطعه من أجزاء بالترتيب الفعلى نفسه الموجودة عليه، وهى ثانيا: عناصر أو محتويات مختارة من هنا وهناك، وهى ثالثا: علاقات جديدة بين هذه العناصر تقيم ترتيبا وانتظاما جديدا لها(1). ولا شك أن موقف الوعى من "الفن" يبدأ بإدراك ماهيته من حيث هو بنية متخيلة بالحدس، كموضوع افتراضى يهبه الوعى لنفسه بنمط وجود لا مادي، مهما كان بحد ذاته "تمثلات- representations "لخبرة معاشة أو كانت كذلك، أو تجميع مفارق من هذه التمثلات. ومن ناحية ثانية فما يثيره الفن فى النفس من مشاعر، وإن انتمى بدوره إلى خبرات نفسية معاشة، إلا أنها بالتأكيد معدلة ومختلفة. وعلى هذا النحو محال فى حالة "الفنجان فى صورة" الإمساك به وحمله على استيعاب مشروب القهوة، والشعور- فى الوقت نفسه- بالخوف أن يسقط على الأرض محطما، إن عفوا أو بتأثير عيون الحساد- والعياذ بالله منهم- التى تفلق الحجر، فلا غرو أن يتغير الموقف الجمالى جملة، بتغير إدراك الوعى بنمط وجود موضوعه، متخيلا كان أو طبيعيا.

١/١/٢/ج-إن الموضوع الفني، أيا كانت علاقته بمصادره المباشرة وغير المباشرة فى الطبيعة أو واقع الحياة اليومية التى يعيشها البشر، حين يفقد صلته بنمط وجوده السابق من هذا القبيل، يفقد- فى الوقت نفسه- صلته بقانون التغير مع الزمن والمكان، بل ويكتسب مفارقات "paradoxes" هامة فيما يتعلق بهذين المفهومين، مما يستحيل معه اعتباره من ناحية ثانية تكرارا أو نسخا أو امتدادا للموضوع الطبيعى أو بديلا عنه يقوم بوظائفه نفسها ويمثلها، إنما يكفى الموضوع

(١) انظر: د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص٣٤.

الفنى أن يجعل مصدره- أو مصادره المتنوعة- قابلا للإدراك"perception"على نحو مختلف.فالبعد الثالث للفراغ يدرك فى اللوحة ذات البعدين أصلا، بتكنيك فنى يدعي"المنظور"، وبلا هذه المفارقة تكاد اللوحة - فيما يذكر"النوري"- تنهى وجودها موضوعا للرسم، واللوحة لا تعيد إنتاج الموضوع بنسب مقاييسه الواقعية نفسها، وبالرغم من ذلك ندرك موضوعها كما هو عليه فى العالم الواقعي[1].كما أن إدراك الزمن فى العمل الفنى لا يخلو من تعقيد وتداخل الأبعاد وتعدد المفارقات، ولعل أبسطها العلاقة بين الزمن الذى يستغرقه العمل ويمكن قياسه فى الوقت نفسه بمقياسه فى التجربة الواقعية، أى بطبيعته"الكرنوميترية-chronometric"أو- وفق"النوري"- شكله الفيزيقي، وبين الإحساس من ناحية ثانية بهذا الزمن نفسه كما يمر بخلجات الإنسان، على نحو يمكن أن يعد زمنا سيكولوجيا "psychological"[2].والحقيقة أن نمط وجود العمل الفنى فى المخيلة، يضفى على إدراكه طابعا آمنا وأشد وضوحا وصفاء وتركيزا وعمقا.فالحياة بالنسبة للإنسان تجربة، والتجربة مهما كانت- فيما يقول "إدمان"- فيض من فيوض الزمان، واستغراق واستطراد متعدد الألوان فى الأبدية[3]، إنها تتدفق فى الزمن على نحو يستحيل معه إيقافها، والقبض عليها أو الإمساك بها، والحيلولة دون تغيرها وجريانها.وقد تتبدى فى هذا المجرى تجربة واحدة مشتتة ومجزأة ومتناثرة تفتقر إلى شكل متماسك، وقد تبدو تجارب عديدة ومتنوعة، ولكنها أيضا مشتتة مغمورة خلف التفصيلات المملة والمتغيرة معا، ولا يكاد الوعى يلتقط منها ما يستطيع أن يبلوره فيتأمله ويكون صورة واضحة عنه، حتى يستغرقه التغيير والتبدل ويتوه فى

(١) انظر: عماد جهاد النوري- الفن والعلم والجمال- ص١٠٦.

(٢) انظر: عماد جهاد النوري- م.ن- ص١٠٧:١١٤.

(٣) إدمان، إروين- الفنون والإنسان/ مقدمة موجزة فى علم الجمال- ت:مصطفى حبيب- القاهرة- مكتبة مصر- ب.ت- ص٩.

التفصيلات المستجدة مع الزمن. ولذا نجد"برانديللو" فى مسرحيته"الليلة نرتجل"يقول على لسان"هنكفوس": إن الحياة تخضع لضرورتين تلازمانها، تتبلور وتتحرك إلى الأبد، رغم أن هاتين الضرورتين متناقضتان، فإذا تحركت الحياة دائما ما تبلورت أبدا، وإذا تبلورت إلى الأبد لم تعد تتحرك، ولا بد للحياة من أن تتبلور وتتحرك[1].غير أن الحياة لا تتبلور إلا في"الوعي"الذى يمكن أن يختزنها ويستعيدها من الذاكرة، ويعيد منحها لنفسه بوصفها موضوعا للتأمل، والفنان يمكنه بمواده وأدواته وتقنياته، أن يمنح المتخيل تجسده الممكن وينتجه فى موضوعه الفني، ويكسبه- فى الوقت نفسه- درجة الثبات والتماسك التى تكاد تكون أبدية. بينما الحياة من ناحية أخرى تمضى فى مجراها مع الزمن، ولا يعطينا هذا المجرى العادى لتجاربنا- فيما يؤكد"إدمان"- إلا عواطف متبلدة ذاوية، وبالتبعية رأى أن الفنون تمنح تجربة الحياة ثباتا ورسوخا، ووحدة تقوى معها الأحاسيس وتتركز، وتتخذ شكلا ونظاما[2]. ولكن الفنان نفسه بصفته إنسانا يخضع لقوانين الحياة فيتغير بدوره فى مجرى الزمن، لا يتصور إلا وهما أنه وصل إلى السكينة وراحة البال وتحرر من مجرى الزمن، حين ثبت عمله الفنى إلى الأبد فى صورة لا تتغير"لقد انتهى فقط من أن يعيش عمله هذا، فالتحرر والسكينة لا يتحققان إلا بثمن معين هو انتهاء الحياة[3]، فأرقه بالتبعية دائم بدوام تجربته فى الواقع المعاش.

وفى إطار الوعى بهذه النقاط الثلاث بتفصيلاتها الممكنة، تمكن قراءة نظريات الموقف الجمالي.

---

(١) برانديللو، لويجي- الليلة نرتجل- ت:محمد إسماعيل محمد- مسرحيات عالمية- القاهرة- الدار القومية للطباعة والنشر- ع٥/ ١٩٦٥ - ص٣٨.

(٢) انظر: إدمان، إروين- م.س- ص٢٦،٢٧.

(٣) برانديللو، لويجي- م.س- ص٣٨.

١- "إدوارد بوالو"ونظرية البعد المادي

٢/١/١- اتخذ"بوالو"فى معرض تحليله للموقف الجمالى وتحديد نظريته فيه، مثلا شارحا يتبدى فيه الموضوع إزاء الوعى بوصفه موضوعا طبيعيا يتصل بظاهرة كونية، ألا وهو منظر ضباب مخيم على البحر.فهذا المنظر يمكن أن يثير إحساس البهجة والسرور من الناحية النفسية، ولكنه من ناحية أخرى يمكن أن يثير إحساس الفزع والخوف، وما إلى ذلك من مشاعر سلبية تستحث غريزة حفظ الذات، باعتباره منظرا ينذر بالخطر ويهدد الذات المبصرة له والواعية به، ومن اليسير أن نتصور تداعيات هذا المنظر المحملة بالخطر والتهديد، فلا شك أن المنظر يحمل فى تضاعيفه إمكانات هطول الأمطار وقصف الرعد وانفجار البرق وهبوب الرياح الباردة، كما أن شيئا من هذا كله أو بعضه يستدعى الجد فى الهرب من المنظر والابتعاد عنه، أو الجد فى طلب وسائل الحماية عنه مما يهدد الذات بالرعدة والرجفة والاضطراب المفاجئ فى وظائف الأعضاء واحتمالات الإصابة بالبرد أو غيره من الأمراض الأقل أو الأكثر خطرا.

٢/١/٢-إن الوعى بهذا المنظر بتداعياته الممكنة بوصفه موضوعا للحكم الجمالي، حين يقترن بالخطر على الذات وتهديدها المباشر، لا يكفل فقط تعكير إحساس البهجة والسرور، بل قد يجتثه من الجذور، فيستولى الخطر على الوعى والنفس ويندفع بهما للانفلات من الموضوع لا استمرار التعرُّض له.ومن ثم يؤسس"بوالو"نظريته عن حتمية"عزل الظاهرة عن ذواتنا الحقيقية الواقعية، وجعلها تقع خارج نطاق حاجاتنا وأهدافنا"، والنظر لها من ناحية ثانية"نظرة موضوعية كما يقال عادة"، بحيث تسمح النظرة"فقط لردود الفعل التى تؤكد

السمات الموضوعية للخبرة". ويعلق "ديكي"على هذه النظرية بتصوره عن"الفعل الرادع"الذى يعزل الظاهرة عما يمكن أن تقوم به الذات من أفعال، أو يعتمل فيها من حالات نفسية معينة[1].

٢/١/٣-والواقع أن الفعل الرادع الذى يتصوره"ديكي"فى هذا السياق، هو الفعل أو الإجراء الذى يمكن أن يتخذه متلقى الظاهرة بوعيه وإرادته، نحو نفى الإحساس بالخطر المهدد للذات، ومغالبة حالة الذعر التى تنتاب النفس، مما يؤدى إلى تجميد استجابة الانفلات من الموضوع المطروح فى الموقف، وبالتبعية تتاح الفرصة لاستمرار بنية الموقف فى الزمان والمكان، وتركز الوعى فى إدراك الظاهرة، وتأملها وتحصيل ما يمكنه من خبرات عنها. ومن ثم يخلص "بوالو"إلى ضرورة "المسافة أو البعد المادي"بين الذات الواعية وموضوع الإدراك، بما يتيح المجال لتأسيس الموقف بينهما بوصفه موقفا جماليا على نحو جوهري، وإذا كانت هذه المسافة ممكنة- بشكل أو بآخر- فلا ينبغى أن تكون أكبر من اللازم أو أقل من اللازم، بل مسافة مناسبة، ولكن كيف يصطنع الإنسان هذه المسافة أصلا، وكيف يقيس مدى مناسبتها؟، وهل هى ممكنة بالفعل؟.

٢/١/٤-والواقع أن المسافة المادية التى يفترضها"بوالو" ممكنة وضرورية فى الوقت نفسه، لتأسيس الموقف الجمالى مع الموضوع الطبيعي، تبدو فى الحقيقة مستحيلة إن لم تكن غامضة أيضا، بل وتثير حكم بلادة الحس على من يتخذها إزاء الخطر قبل أن تسمح بتأسيسه الموقف بوصفه جماليا ولكنه يعود- من ناحية ثانية- ليسحب المسافة نفسها على الموضوع الفنى فيرى- مثلا- أن المتفرج الذى يظل يشاهد مسرحية"عطيل[2]"، وهو يفكر فى سلوك زوجته ويمتلئ قلبه بالشك فيها

(١) ديكي، جورج- الموقف الجمالي- ت: يوئيل يوسف عزيز- مجلة الثقافة الأجنبية- بغداد- دار الشئون العامة- ع٣/ ١٩٨٦- ص٥٢.

(٢) مسرحية"عطيل"أو"أوتيللو"، احدى روائع الكاتب المسرحى الانجليزى الشهير وليام شكسبير.

والغيرة عليها، هو شخص- فى ضوء نظريته- لم يستطع أن يحقق المسافة المادية المناسبة كى يتعرض للمسرحية بما تنطوى عليه من وقائع وأحداث بل اقترب منها أكثر من اللازم. كما أن المتفرج الذى يشغل نفسه بتفصيلات التقنية فى العرض المسرحي- من وجهة نظر"شيلا دواسن"من أتباع نظرية بوالو- ابتعد أكثر من اللازم عن الموضوع الفنى ولم يستطع أن يتخذ منه مسافة صحيحة [1] ولا شك أن المتفرج الذى يحتشد بالنخوة والمروءة بإزاء البطلة"ديذدمونة"فى المسرحية نفسها، وقد تهددها الخطر من"عطيل"، فيندفع إلى خشبة المسرح كى ينقذها من قبضة الشر الذى يحيق بها على يدى عطيل، إنما يتجه- فيما يقول"ديكي"- إلى استجابة خيالية، ولكن هذه الاستجابة المتطورة والمفترضة فى الوقت نفسه تمضى فى الاتجاه نفسه الذى اندفع إليه المتفرج الذى جعل من المسرحية مثيرا لتداعيات الشك فى زوجته، فكلاهما اقترب من الموضوع أكثر مما ينبغى أو مما هو مناسب ليصبح الموقف جماليا.

٢/٢/١–على أن الخطأ الجوهرى فى نظرية"بوالو"- إن لم تكن فى كليتها خاطئة- أنها لا تأخذ بعين الاعتبار الفارق بين نمط وجود الموضوع الطبيعى وظواهره الكونية المفارقة للإرادة البشرية، والوقائع الاجتماعية فى سياقها التاريخى المشترك"هنا- الآن" من ناحية، ونمط وجود الموضوع الفنى من ناحية ثانية بوصفه وجودا متخيلا، فضلا عن الدور الذى يلعبه الوعى بهذا الفارق فى تأسيس الموقف بوصفه جماليا أو غير جمالي. فالمنظر الطبيعى المثير لإحساس الفزع ووعى التهديد للذات بما ينطوى عليه من خطر محتمل يمكن اتخاذ المسافة المادية منه- على نحو مفهوم وصريح- بالنظر إليه من خلف زجاج نافذة أو الاحتماء منه بالجدران الصلبة، فمثل هذا الإجراء يوفر- عمليا- حماية للذات من الاعتداء المباشر والمحتمل عليها فى الموقف. ولكن يبدو أن"بوالو"لا يعنى بمثل هذه الإجراءات العملية، ويركّز على فعالية الوعي، وكأن الوعى يمكنه أن يصدر أمرا لنفسه بالغفلة- ولو مؤقتا- عما فى المنظر/ الموضوع الطبيعى من أخطار محتملة، والتأهب

---

(١) ديكي، جورج- م.س- ص٥٢.

لاستيعاب خبرته الجمالية.وفى هذا الإطار يبدو أن"ديكي "يقترض من"إدموند هوسرل" مبدأه المعروف"إبوكا- epoch"فى فلسفته"علم الظواهر- phenomenology" ليفهم به قصد"بوالو، وهذا المصطلح استمده من الاسم اليوناني"e'poche""الذى يعنى حرفيا التوقف، وإن كان يترجم "الاختزال"، وقصد به رفع عناصر التجربة المعطاة، والتى لا يهتم به، بين قوسين[1] ولعل معنى "كف الاهتمام"ما أدخل اللفظ إلى الإنجليزية بما يعنى نهاية فترة تاريخية وبداية أخرى[2] وربما تغيير دائرة الانتباه. والواقع أن هذا المعنى يكمن فى قول"ديكي":من السهل وأكثر اقتصادا أن نفسر هذه الظاهرة على أساس الانتباه، أى تركيز الانتباه على بعض صفات الضباب المخيم على البحر مثلا، وإهمال الصفات الأخرى..فالمرء قد يتألم ويعى وعيا كاملا الخطر الذى يهدده فى الظرف المعين هذا، ومع ذلك يثمّن أو يقيم بعض صفات هذا الظرف[3].ولكن مما يحتمل الشك أن الوعى يمكنه تركيز الانتباه على بعض صفات الظاهرة المعطاة ويستوعب ما قد تنطوى عليه من خبرة جمالية، بعد أن يقصد إلى أن يختزل منها الصفات الأخرى المنذرة بالخطر، ويهملها، فذلك مما يتناقض مع إدراكه الخطر نفسه، ويتناقض من ناحية ثانية مع حتمية إدراك الظاهرة فى كليتها لمعرفة الخبرات الكامنة فيها، مما يقوده- من ناحية ثالثة- إلى تفتيت الظاهرة، أو لنقل الموضوع المدرك فى الموقف الجمالي، واختزال بعض جوانبه، كما يقود- من ناحية رابعة- إلى إمكانة تبلد الحواس أو بعضها على الأقل، بينما ينبغى أن تكون يقظة مرهفة لاستيعاب الخبرة الجمالية ككل، ولكن فى الوقت نفسه يستطيع الوعى أن يتجه بمثل فعالية الاختزال إلى الموضوع الفني.

---

(١) انظر: بوشنسكي، إ.م- الفلسفة المعاصرة فى أوروبا- ت: د.عزت قرني- عالم المعرفة- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب-ع١٦٥/ سبتمبر ١٩٩٢- ص٢٣٢.

(٢) انظر: قاموس أكسفورد الإليكتروني- Concise oxford English dictionary "eleventh edition"

(٣) ديكي، جورج- م.س- ص٥١.

٢/٢/٢–وعلى مستو آخر، فالوعى القصدي- بهذا الشكل- يمكنه تفسير المواقف الجمالية المنحرفة أو الخاطئة، كالتركيز على تجربة الخيانة فى موضوع"أوتيللو" وما يكتنفها من شك، وانتزاعها من الكل بما هو الموضوع الفنى المتخيل فى فراغ وزمن العرض المسرحى بصورة مؤقتة، أو التركيز على بعض التفصيلات التقنية كالصفات الجسمية والمظهرية للممثل أو الممثلة، وعزلها- فى الوقت نفسه- عن التجربة الإنسانية المتطورة فى الفضاء الدرامى بتعقيدات علاقاتها وتشابكها. والحقيقة أن الوعى القصدىَ من هذا القبيل بما فيه من إمكانة تفتيت التجربة واختزالها، وإن أمكنه تفسير المواقف الجمالية الخاطئة، لا يمكنه من ناحية أخرى تفسير المواقف الصحيحة والناضجة، لأنه وعى متورط"هنا- الآن"فى الموقف مع "الموضوع"بهمومه ومشكلاته الذاتية المعزولة أصلا عن الموضوع، ولا تنشأ منه أو تقترن به، إلا على نحو هش وعارض، فيفرضها على الموضوع من خارجه، وينحرف إلى المواقف غير الجمالية.

١/٣/٢–ولكن الوعى القصدى يمكنه تثمين"pricing"أو تقدير ثمن"evaluation"هذه الظاهرة أو تلك مما يعطى فى العالم، وتجريدها من عناصر الخطر المباشرة، ومنها الحافز لتنشيط الغرائز، فى شروط موضوعية معينة تعتمد بكليتها على تخليصها من حضورها مباشرة مع الوعى فى حيز الزمان والمكان نفسيهما، أى حين يصبح للظاهرة حضورا في"الذاكرة"يلطف ويهدئ- على الأقل - من حدة الشعور بالخطر إن لم يقض عليه. ولكن الموقف يختلف بالتأكيد جذريا إذا ما كان "المنظر الطبيعي"، موضوعا فنيا فى لوحة تشكيلية، أو رقصة أوْ قصيدة أو قطعة موسيقية، حيث لا مجال وقتئذ لكلام عن خطر مباشر أو غير مباشر على الذات، يستدعى الانفلات من الموضوع وتبريره، أو يستدعى إجراءا وقائيا من خطر محتمل، إذ أن المادة الجديدة التى شكلت الموضوع فى العمل الفني، كفلت تفريغ الظاهرة ذاتها من الخطر واحتمالاته الممكنة، مثلما ضمنت أن تمتنع الحواس

عن التورط فيه، لتشغل مع الوعى بالجسور الممتدة بين الدوال "الخطوط/ المساحات / الألـوان- الكلـمات والـصور الـشعرية- الـنغم والإيقـاع- حركـات الأعـضاء واتـساقها وانـسجامها فى الرقـصة"، ومـدلولات كـل أولئـك فى الوقـت نفسه عـلى مستوى الفكر والشعور.

٢/٣/٢- من المثير أن إجراء الحماية الوقـائى مـن المنظـر الطبيعي(الزجـاج- الجدران مثلا)، كان من شأنه- فى الحقيقة- تحويل الموضوع الطبيعى ولو جزئيـا، إلى موضوع فنى بشكل ما، فيتحدد كمجموعة من الخطوط والألوان والمساحات على مسطح الزجاج، تدرك بالبصر كما تُدرك فى لوحـة التصوير، فيظهـر كمتخيـل مفـرغ من ثقل وكثافة وجوده الفيزيقى ومقتـضياته مـن اسـتجابات حـسية خـشنة وأفعـال ملتبسة بالأعضاء والاحتياجات البيولوجية والنفسية. وإجـراء الحمايـة الوقـائى مـن هذا القبيـل، مثلـه كتحويـل الحـضور المباشر للموضـوع، إلى حـضور في "الـذاكرة"، الذى يعد ضربا من الحضور اللامادى يهب موضوعاته للخيال وفعالياتـه. والواقـع أن المتفرج على عرض "أوتيللو" الذى يستثيره شكه في "ديذدمونة"، ويستفز بالتبعية شكه هو فى زوجته، أو يندفع لإنقاذ "ديذدمونة" من هياج "أوتيللـو" ونقمتـه عليهـا، أو يسيل لعابه شغفا بأنوثة الممثلة ذاتها وبثوبها الذى تلبسه...الـخ، هـو فى الأسـاس ليس متفرجـا أخفـق فى اتخـاذ مـسافة ماديـة مـن الموضـوع/ المسرحية، بـل متفـرج لم يستطع تقييم الموضوع بصفته عملا فنيا ذا نمط وجود متخيل، اتخذ فحـسب صـورة الأمـر الواقـع نـسبيا، والتجربـة الحياتيـة الممكنـة مؤقتـا، مـن خـلال فـن التمثيـل والإخراج بما يتطلبانه من تقنيات، بينما الموضوع نفسه لا هو أمر واقع، ولا هو تجربة حياة ترصد فى الزمان والمكان وحركة التاريخ المتغير بتداعياته وثقل وكثافة وجـوده الفيزيقي، إذ أن "أوتيللو" و "ديذدمونة" ومن إليهم من شخصيات دراميـة لا وجـود لهم أو امتداد خارج خشبة المسرح.

٢/٣/٣- إن أيا من أمثال هذا المتفرج- الذى يستسلم لتداعياته الذهنية والنفسية إزاء العمل الفنى أو يجعل منه امتدادا لواقع الحياة كما يعيشها بين الناس فى السياق التاريخي، أو يجزئ التفاصيل التقنية ويعزلها عن سياقها الخاص- يتخذ موقفا خاطئا من الموضوع الفني، وينحرف بالموقف معه انحرافا كاملا ليصبح موقفا لا جماليا، استدعى منه ألوانا من التورط الحسى على هذا النحو أو ذاك. وخطا هذا المتفرج أو الخطأ فى أمثال هذه المواقف جملة، يرتد إلى طرف الوعى وإدراكه المبدئى لا القصدي، لـ"ما هو"الموضوع الذى يتعرض له، ونمط وجوده المميز بين الموضوعات التى تدرك بالحواس. ولأن الموقف خاطئ ينتهى بالنتيجة إلى خلل قياس واضح واستجابة تثير التهكم عليها من منظور وعى وموقف جمالى صحيحين. وربما أفضى خلل القياس إلى كارثة اغتيال محققة، فإما تُغتال الممثلة التى تؤدي"ديدمونة"وقد التبست بالزوجة الخائنة المثيرة للشك، بيد الممثل الذى يؤدي"أوتيللو"، أو بيد متفرج، إذا كان أيهما مريضا بالشك فى زوجته ونحوها، أسيرا لهواجسه وتداعياته الذاتية المحزنة، وقد يغتال متفرج آخر ممثل"أوتيللو" بوصفه أحمقا آثما يشك دون مبرر معقول فى زوجته العفيفة ويستبيح قتلها!!..وهكذا يسفر الموقف الخاطئ المترتب عن انحراف الوعى عن ماهية الموضوع المدرك، عن"فوضى شاملة"وكارثة إما تدمير الذات أو تدمير الموضوع، إن لم يكن كليهما معا. إنها الكارثة ذاتها التى يسفر عنها الموقف مع"الموضوع الطبيعي"المحمل بنذر الخطر، بلا إجراء وقائى يحمى الذات منه، والنظر إليه- فى الوقت نفسه- بوصفه موضوعا فنيا، فينتهى المرء إلى مرض عضال قد لا ينجو منه، إما لأنه ذهل عن نفسه أو ذهل عن طبيعة الموضوع ونمط وجوده الفعلي، بين غيره من الموضوعات الأخر، ولا غرو أن جميع هذه الحالات وما جرى مجراها، حالات شاذة أو مرضية أو استثنائية من الوعي.

٢- نظرية الاهتمام اللا نفعى بالموضوع

٣/ ١/ ١ -إن نظرية الاهتمام اللانفعى بالموضوع، لا تبدو- فى الحقيقة- نظرية جديدة تهدم نظرية البعد أو المسافة المادية، وتحل مكانها فى فهم الموقف من الموضوع نفسه، بوصفه موقفا جماليا، ولكنها تضيف جوانب أخرى للموقف وتكشف عنها فيه، إذ تطرح أسئلة جديدة أكثر تفصيلا على الموقف برمته. فالبعد المادى عن الموضوع- سواء على النحو الذى فسره "بوالو" ومن لف لفه، كإجراء واع أو حالة نفسية تعزل الموضوع عن سياقه الخاص بما يحول دون التورط فى حاجاتنا وأهدافنا، وفى تداعياته الممكنة، أو على نحو ما فسرنا بأنه مسافة التحول لمادة الموضوع بحيث يمكن إدراكه كوجود فى الذاكرة، أو المخيلة الفنية رغم ما يمكن أن يتخذه من تجسد مادي- لا ينفى السؤال عن كنه التوجه من الوعى إلى الموضوع، وما إذا كان توجها ينطوى على تقييم الموضوع بوصفه نافعا أو غير نافع. والواقع أن هذه النظرية تقرن بين الاهتمام اللانفعى والموقف الجمالى الصحيح، وفى المقابل بين الاهتمام النفعى والموقف اللاجمالي، وإن لم يكن بالضرورة خاطئ أو غير جائز. ولكن هناك- على مستو آخر- خلطا بين الموقف والحكم الجمالي، فالموقف قد يكون جماليا، باعتباره اهتماما لا نفعيا بالموضوع، ويصدر الحكم بأن الموضوع قبيح.

٣/١/٢-ونظرية الاهتمام اللانفعى التى يطرحها "جيروم ستولنتز"، كما يطرحها "اليسيوفيفاس"، تنطوى على شقين يرتبط كل منهما بالآخر:-

أ- أن الاهتمام بالموضوع ينصب على الموضوع نفسه، بغض النظر عن أى سياقات أخرى يمكن أن يندمج فيها أو يتعلق بها، فتشتبك بمنظور الرؤية أثناء

التعرض إليه، مما قد يؤدى إلى تشتيت الانتباه له.

ب- إن هذا الاهتمام يتخلص- من ناحية أخرى- من أى إمكانة للانتفاع بالموضوع.

ولا غرو أن مفهوم الاهتمام- على هذا النحو- يستعيد الوعى القصدى فى التوجه للموضوع، من ناحية، ومبدأ المسافة المادية من ناحية ثانية، غير أن القصدية- فى هذه الحالة- لا تعنى باجتزاء الموضوع وتفتيته ثم اختزال جانب منه أو بعض جوانبه، ولكن تأخذه فى كليته المعينة وتعزله عن غيره من الموضوعات التى قد ترتبط به، أى قصديه ترفع الموضوعات الأخرى- وفق"هوسلر"- بين قوسين، ومن ناحية ثانية تجرد الموضوع من أغراض للانتفاع به أو استعماله أو استهلاكه. فغرض الانتفاع وما إليه، قد يهمش- فى الحقيقة- الموضوع عن دائرة الاهتمام به فى حد ذاته وتجعله ثانويا بالقياس إلى سياق آخر يدمجه بوصفه نافعا أو ضارا، ألا وهو سياق الأغراض والاحتياجات التى تلبى وتشبع الغرائز سواء أكانت حفظا للذات أو حفظا للنوع...وهكذا تعود- ولو ضمنيا وعلى نحو واضح فى الوقت نفسه- ضرورة المسافة المادية التى تصبح بمثابة العازل بين الموضوع وقيمة الانتفاع به أو استهلاكه، بمختلف سياقاتها الممكنة.

٣/٢/١-وعلى هذا الأساس فالمتلقى الذى يجعل من الموضوع مثيرا للاهتمام بنفسه، وبمشكلاته النفسية أو الاجتماعية وباحتياجه الآنى أو الممكن فى المستقبل أو ليختبر وعيه التقنى بالموضوع، لم يجعل الموضوع بحد ذاته مثار الاهتمام، وسرعان ما يهمله ويدمر موقفه معه، منقادا لما يشغله فى الحقيقة من سياقات، وسيان فى هذه الحالة أن يكون الموضوع طبيعيا أو فنيا. وهكذا..فإن من شغل بالإفلات من المنظر الطبيعي"الضباب المخيم على البحر"ليحمى نفسه من تداعياته الممكنة، مثله كمن

شُغل بخيانة زوجته له وشكوكه فيها، بينما يشاهد دراما "أوتيللو"، ومثله كمن اتخذ من الدراما نفسها مثيرا لأحداث مشابهة أو مناقضة يشغل بالحديث عنها مع جاره فى المسرح، ومثل من شغل بالممثل وثيابه أو بالممثلة وثيابها وأنوثتها ولون بشرتها، دون أن يبالي - مثلا - بالتوافق بين الممثل أو الممثلة والشخصية الدرامية التى تتجسد مؤقتا فى فراغ المسرح، ومثل من يشغل بما سيكتبه عن المسرحية نفسها سواء فى مقال جريدة ينبغى أن تظهر بين يدى القراء فى وقت محدد، أو فى امتحان يحدد مصيره بين النجاح والإخفاق. ففى كل هذه الحالات وما جرى مجراها - رغم ما بينها من تباين التفصيلات واختلاف الدوافع - ثمة ما يشتت الانتباه عن الموضوع لينصب كله أو بعضه على شيء آخر خارج الموضوع - فى الوقت نفسه - وسياقه الخاص، مما يؤدى إلى تقييم الموضوع نفسه بصفته نافعا "useful" أو غير مفيد "unusable".

٣/٢/٢ - والواقع أن قيمة نظرية الاهتمام اللانفعي، خلافا لنظرية "بوالو"، فى أنها تغوص وراء الموقف الذى يجمع الوعى بالموضوع، لا لتحدد الإجراء الذى يتخذه الوعى بخلق مسافة مادية مناسبة بينه والموضوع، ولكن لتبحث فى سيكولوجية المتلقى وما قد يختمر فيها من دوافع نفسية، تحدد آفاق اكتراثه بالموضوع، وما إذا كان اهتمامه به ينطوى على إمكانة الانتفاع به والإفادة منه فيصبح الموقف غير جمالي، أو يعزل هذه الإمكانة نفسها ويتجاوزها، فيصبح اهتماما منزها عن أى غرض، وبالتالى فالموقف جمالي، بغض الطرف عن الحكم الذى يصدر ومن هذه الناحية لا تلتقى نظرية الاهتمام اللانفعى بفلسفة "إيمانويل كانط/ ١٧٢٤ - ١٨٠٤" الجمالية فقط، بل تكاد تكون ترديدا كاملا - وإن يكن ضمنيا - لها. إلا أن "كانط" وإن لم يعن بفكرة "الموقف"، فقد عنى فى الوقت نفسه بفكرة الحكم الجمالي، وبالثنائية الضدية التى يتحرك بينها، فيرى أن الحكم الجمالى من نوع

الأحكام التأملية التى يصدرها الوجدان، باللذة أو الارتياح لما يكتشفه الذهن من توافق بين جزئيات الموضوع أو تفصيلاته فى التجربة الحسية وبين ملكاته وقواه الخاصة، والتوافق- على مستو آخر - بين أجزاء الموضوع ذاته[1]. ولكن "كانط" يميز فى هذا السياق بين شعور الارتياح الذى يتولد نتيجة تقييم الموضوع بصفته ملائما أو حسنا أو نافعا من ناحية، وجميلا من ناحية ثانية، فيؤكد أن جميع الحالات الثلاثة الأولى ترتبط بضرب من المصلحة البشرية، أو بما يعد غايات الطبيعة الإنسانية، مما يحيل- فى الوقت نفسه- إلى نوع الاهتمام "النفعي" وإن يكن بشيء من التفصيل، أما الحكم الجمالى فهو عن وجدان حر منزه عن كل غرض[2]. على أنه وفى المقابل يمكن النظر فى شعور الضيق أو الألم وعدم الارتياح، وما يتداعى إليه من حكم عدم الملائمة أو السوء أو انعدام النفع أو الإضرار، مما يحيل- مرة ثانية- إلى ضروب المصلحة البشرية أو الاهتمام النفعي، ومن ناحية ثانية حكم "القبح" الذى يعد بدوره مثل حكم "الجمال" حكما وجدانيا حرا منزها عن الغرض. على أن مثال "القصر" الذى يضربه "كانط" ليوضح مقصده يثير الشك فى فلسفته ونظرية الاهتمام اللانفعى جملة، ما لم تؤخذ فى الاعتبار التفرقة بين الموضوع الذى يتقدم للوعى بوصفه طبيعيا أو واقعيا مرة، وبوصفه فنيا مرة أخرى. فيرى "كانط" أن صاحب الحكم بجمال القصر، لقى عديدا من الاعتبارات المقترنة بالقصر بروح عدم الاكتراث، كالغرض الذى أنشئ من أجله القصر، والدافع الاستبدادى الذى حدا بالظالمين إلى استغلال جهد الكادحين فى إقامة القصر، أو تمنى سكناه، ومن ثم

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- كانت أو الفلسفة النقدية- عبقريات فلسفية- القاهرة مكتبة مصر- ع٥/ ط٢- ١٩٧٢- ص٢٣٢،٢٣٣.

(٢) ديكي، جورج- م.س- ص٥٤.

استبعد من الحكم كل عنصر من عناصر المعرفة، سواء أكانت نظرية أو عملية[1]. وعلى هذا النحو يبدو الحكم الجمالى وكأنه ينطوى فى الصميم على خلق نبيل وحالة "تسام- sublimation" عن القيمة النفعية "usefulness value" وما يجرى مجراها من الملائمة إلى الاستحسان، أو أنه نبل وتسام روحى يحرر الموضوع من قيمته النفعية المباشرة، ليصبح فى كليته وبحد ذاته موضوعا للتأمل والحكم الجمالي. والحقيقة أن لا مبرر إطلاقا لأن يكون الحكم- فى هذه الحالة- بالضرورة، بالجمال وليس بالقبح، مادام ممكنا أصلا التجرد من إرادة الانتفاع واتقاء الضرر.

ولكن يبدو أن هناك وعى ضمنى غائر تحت الشروط العديدة التى تحدد الموقف من الموضوعات الطبيعية، يتعذر معه- إن لم يكن مستحيلا- أن يكون جماليا خالصا، فيصدر الحكم منزها، وحرا مما يحمله الوعى نفسه من معرفة ممكنة عنه، أو من إمكانات دمجه فى مشروع هذا الوعى إزاء العالم، فيقيم الموضوع بوصفه نافعا أو حسنا أو ملائما له ولمشروعه. وبالتأكيد فالموقف سيختلف كلية لو أن "القصر" كان موضوعا فنيا فى لوحة تصوير أو قصيدة شعرية.. الخ، مما يسمح للوعى أصلا أن يدمجه فى سياق التخيل، وأنماط الوجود فى صورة، فيجرده المتلقى مثلما جرده "الرسام" - مثلا- من ثقل وجوده الفيزيقى فى الواقع وأحاله إلى صورة، كما غير مادته الأولي، وجرده من المعرفة المقترنة به ودمجته فى الأفعال التاريخية، وبالتالى يصبح الحكم عليه منزها سواء بقبحه أو بجماله. والحقيقة أن "الفن" يعود ليزود الوعى بمعايير حكمه على الموضوع الطبيعي، بافتراض أن الموقف الجمالى منه ممكنا، فلا بد لتقدير الجمال فى الطبيعة- فيما يرى "قنصوه- أن تتوسطه معايير لتقدير مثل التناسب والتباين والظلال والأضواء والإيقاع.. إلخ، وهى مستعارة من تذوقنا

---

(١) انظر: د. زكريا إبراهيم- كانت أو الفلسفة النقدية- ص٢٣٥.

للفن، كيفما كان هذا الفن بدائيا أو رفيعا(1).إلا أن"ديكي "يعود ليتشكك حتى فى إمكانة عزل القيمة النفعية وتنحيتها عن"الموضوع الفني"باعتبارها جزءا منه، فيري:"إن عزل القيمة التاريخية أو القيمة النقدية من المنظور الاجتماعى للنتاج الأدبى أمر غريب"، ويتساءل: كيف يمكن أن تعزل جانبا مهما كالنقد الاجتماعى عن الموضوع الجمالي(2) ويشكك- فى موضع آخر- فى إمكانة هذا النوع من العزل ولو عن طريق التمييز الإدراكي، فيقرر أن نظرية الاهتمام اللانفعى لا يمكن أن تكون تفسيرا صحيحا للموقف الجمالى (3).

1/3/3-من الواضح أن نظرية الاهتمام اللانفعي، مثلها مثل نظرية البعد المادي، تلقى اعتراضا، وإن كان جزئيا إلا أنه قد يطيح بها ككل، ولا شك أن نقطة الارتكاز فى التسليم بصحة النظرية أو فسادها، تكمن فى مفهوم"قيمة الانتفاع".فالواقع أن غرض الانتفاع الذى يؤدى إلى توجه قصدى يفتت الموضوع ويجتزئ منه، هو انتفاع يشوه الموضوع مرة، ويخرجه عن طبيعته الأصيلة مرة أخرى، ليشبع غاية خارجه وخارج الوعى به على نحو مباشر فى الموقف، وهو نفع يفسد الموقف جماليا.ولكن إذا كان النقد الأخلاقى أو الاجتماعى عنصرا أساسيا فى تشكيل العمل الأدبى والفني، وبالتالى فاعلا فى تقييمه كموضوع خالص للتأمل والفهم والإدراك يتساند فيه الشكل والمضمون، فالحكم الجمالي، يقيم ما هو أخلاقى وما هو اجتماعى فى إطار الكل الفني.أما أن يقتصر"الوعي" على عزل العناصر الأخلاقية أو الاجتماعية، لدراسة العمل الفنى بوصفه وثيقة تاريخية مثلا، أو إرجاع

(1) د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص23.

(2) ديكي، جورج- م.س- ص54.

(3) ديكي، جورج- م.ن- ص55.

الحكم الجمالى على الكل الفنى لما ينطوى عليه من قيمة أخلاقية أو اجتماعية، فهو مما يخرج بالموقف بين الوعى والموضوع عن طبيعته الجمالية، ويرجئ الحكم. وإذا كانت بعض الأعمال الأدبية والفنية- على الأقل- تركز على النقد الأخلاقى أو التوجيه الاجتماعي، بما يفسد غالبا بنيتها ويخل بالتجانس بين أجزائها، ويشوه النوع الذى تحاول جاهدة أن تنتمى إليه وتنسب نفسها له، وقد تتحول- ولو فى بعض أجزائها- إلى مقالات تطول أو تقصر، أو إلى خطبة عصماء لا مسوغ فنى لها، فهي- فى الحقيقة- أعمال قبيحة أو رديئة ومتواضعة جماليا.كما أن هناك أعمال أخرى يظل ما فيها من نقد اجتماعى أو أخلاقي، أو تجربة نفسية خاصة، مرهونا بمعرفة المتلقى بسياق التاريخ الذى أفرزها أو بالسيرة الذاتية للمبدع، فتحيل الوعى إليه بوصفه غائبا عنها وعن بنيتها، وهذه الإحالة- على مستو آخر- تفقد العمل الأدبى اكتماله فى ذاته، وتنقص استقلاله، مما يؤدى بالتبعية إلى فشل"الحكم"عليه، إلا أن يكون بأنه مبتور ومشوه، وهذا الحكم نفسه جمالي. ومن الملاحظ أن القيمة الأخلاقية أو الدينية أو الاجتماعية، قد تفسد كلها ولا تحقق أثرها المرجو، ما لم تقترن فى الدعوة إليها بشكل فنى وأسلوب يهيئ فرص الشعور بالارتياح نحوها، مهما بولغ فى النظر إليها كقيمة بحد ذاتها. وعلى هذا النحو فالدعوة إلى الإيمان بالله، تضل فى الروح وينأى عنها القلب، وتنفر النفس وتتأذي، ما لم تقترن- فى الوقت نفسه- بالأسوة الحسنة وأن يكون الداعية مثلا طيبا لدعوته، دمث الخلق رقيق الحاشية، يحسن استخدام العبارات وإيجاد الأسلوب الذى يجذب له الأسماع، فإن كان فظا غليظ القلب لأنفض الناس من حوله، ولما نفعته دعوته بحد ذاتها.

٢/٣/٣-وعلى أية حال، وجوه الانتفاع بالموضوع قد تفسد الموقف الجمالى منه، ووجوه أخرى لا تفسد هذا الموقف أو تشوهه وتنحرف به، وتقدير هذه

الوجوه أو تلك موضع خلاف بلا شك، إلا أن الخلاف لا ينبغى أن يكون مطلقا يسمح بأى شيء وكل شيء بتعدد الأفراد وتنوع مشاربهم الفكرية، وتفاوت درجات نضجهم النفسي، ومن الضرورى التأكيد على أن الخلاف يتحرك فى هامش له شروطه الموضوعية. ولعل أهم هذه الشروط ألا يؤدى الانتفاع بالموضوع إلى تغيير نمط وجوده أو الانحراف به على نحو من الأنحاء، فيتغير الوعى بالموضوع الطبيعى فإذا به موضوع فنى له بنية وطبيعة وجود المتخيل، أو يتغير الوعى بالمتخيل- من ناحية أخرى- فإذا هو طبيعي، يتمتع بمادة الواقع وثقل كثافتها الفيزيقية، ويخضع لتقلبات الحياة وصيرورتها فى الزمان والمكان. ومن هذه الشروط ألا يختلط الشعور بالارتياح إلى الموضوع لما فيه من اتساق وانسجام داخلي، بما يستدعى حكما جماليا أو لا جماليا، وذلك بشعور الارتياح لما فيه من ملائمة أو يستحق الاستحسان، أو يحقق مصلحة بوصفه نافعا على نحو يفجر التورط بالحواس جميعا فى الموضوع فى محاولة لدمجه فى مشروع الذات. ويستتبع هذا الشرط أن الموقف الجمالى يتطلب عدم اعتبار الموضوع الفنى امتدادا للموضوع الطبيعى أو وقائع الحياة التى استقى منها، ولا هو نسخا لها أو تكرارا أو بديلا عنها، يمكن أن يحل محلها ويقوم بوظائفها. وإذا كان الموقف بإزاء الموضوع الطبيعى يتطلب إجراءا لتحويله- بشكل ما- إلى موضوع فني، فالأولى أن يبقى الموضوع الفنى ماثلا فى الوعى بوصفه كذلك، ينطوى جوهريا على بنية متخيلة لها نمط وجود مفارق ومغاير- فى الوقت نفسه- لنمط الوجود الطبيعى الحي، كما أن عناصره النفعية- من ناحية ثانية- لا تتميز عن الكل المدمجة فيه، فيمكن عزلها عنها، والاكتفاء بها من دونه، مما يفسد الموقف جماليا ككل.

٣- نظرية الإدراك الجمالى أو الرؤية الخاصة

٤/١/١-ونظرة الإدراك الجمالي"aesthetical perception"أو الرؤية الخاصة"especial vision" هى آخر النظريات التى يتناولها"ديكي"فى دراسة الموقف الجمالي، وتركز على فعالية الوعى فى الموقف مع الموضوع، بما يجعل الموقف جماليا أو غير جمالي. وهذه النظرية طورها "فيرجيل الدريج"عن إشارات الفيلسوف الوضعى الألماني"لودفيج فتجنشين"لما اعتبره"الصور الغامضة"، وتعتمد على أن ثمة أسلوبا خاصا للإدراك الجمالي، يختلف كلية عن أسلوب إدراك الموضوعات والظواهر بكل ما تنطوى عليه من حضور ذى ثقل وكثافة فيزيقية، فإذا كان هنا إدراك يقوم على الملاحظة التى يمكن أن تلتقطها الحواس، فهناك إدراك جمالى يقوم على الفهم.

٤/١/٢-والواقع أن النظرية تشير إلى أسلوبين فى إدراك الموضوع، لا يرى"ديكي"أن"الدريج" قدم دليلا حاسما على وجودهما بما يفرق بينهما، إلا أن تحليلاته- من ناحية أخرى- والأمثلة التى يضربها لشرح نظريته، تدمجها فى سياق التطورات التى لحقت الفن والنظرات الجمالية الحداثية، وتجعلها إسهاما حقيقيا لفهم الموقف الجمالى وبناء وعى متكامل به وبشروطه المختلفة. ولكن هذه النظرية لا تلزم الموقف الجمالى فقط بطرحها الخاص عن ثنائية الإدراك، بحيث يصبح أحدهما قرينا بالموقف الجمالي، والآخر مفارقا له، فالملاحظة والفهم مرحلتان متعاقبتان فى عملية واحدة هى الإدراك، والموقف الجمالي- من هذه الزاوية- مثله كأى موقف آخر يجمع الوعى بموضوع ما، لا يكتمل فيه الإدراك إلا بهما معا. فإذا

ما بقى فى الموقف الجمالي، ما اعتبره "الدريج" الرؤية الخاصة، فقد بقيت فى الوقت نفسه أسئلة مشروعة، فحول أى فهم يمكن أن يتشكل الموقف بوصفه جماليا؟، وكيف يتشكل؟ وما علاقته حينئذ بالرؤية الخاصة؟.

٤/٢/١-إن "الدريج" يطرح مثالا معقدا ومركبا فى الوقت نفسه، لا يخلو من تحول بين نمطين من أنماط الوجود "الواقعى أو الطبيعي، والفنى المتخيل الغارق- من ناحية أخرى- فى نظريات الإبداع الحداثية "theories of modernism" التى فارقت نظرية المحاكاة الأرسطية"، ألا وهو المثال الذى يقرر "ديكي" أنه عرّف النظرية وأدى إلى ذيوعها بنظرية "البطة والأرنب". فالبطة يمكن إدراكها بوصفها كذلك كموضوع طبيعى حى بمحض الملاحظة، ثم تتحول لكيان مادى محسوس فى "صورة" فإذا هي "أرنب" فى الرؤية الخاصة بها كموضوع فني/ جمالى أو تصبح بالإدراك مفهومة على هذا النحو. صحيح أن ظهور الموضوع فى هيئتين مختلفتين، لا يعد دليلا- فيما يقول "ديكي"- على وجود أسلوبين فى الإدراك[١]، إلا أنه متى كان الظهور نفسه ممكنا فهو دليل على تدرج فى مراحل الإدراك وتطورها من مرحلة لأخرى، حتى يتجسد فى العمل الفني، مادام الموضوع نفسه لم يطرأ عليه تبدلا بين الهيئتين، فى حدود ما يدرك منه فى الواقع المعاش بالملاحظة المباشرة. ولا ريب أن أى محاولة لتفسير التبدل، تدفع إلى تأمل آليات الإدراك وفعاليات الوعى الداخلية، مما يضعنا- صراحة- بإزاء المسكوت عنه فى نظريات الموقف الجمالي، وإن كان يكمن وراءها بوصفه وعيا ضمنيا، أى أننا بإزاء الفاعل المسئول عن إنتاج الرؤية الخاصة للبطة فى مجال الوعي، باعتبارها أرنبا.

---

(١) ديكي، جورج- م.س- ص٥٦.

٢/٢/٤–إن تحول البطة إلى أرنب فى رؤية خاصة، يعود ويتكرر فى السماء التى تبدو قريبة من النظر عند التحامها بخط الأفق المتعرج، عن تلك البنايات التى تبدو فى الوقت نفسه غائصة فى الظلام، دون أن يكون ثمة أى لون من ألوان الخداع البصري، سواء أكان عفويا أو مقصودا يعتمد على آلة التلسكوب مثلا، رغم أن الواقع يؤكد أن البنايات أقرب إلى النظر. والخبرة الجمالية فى هذا المنظر، تتردد ثانية فى مشهد ندف الثلج المتساقط من السماء فتبدو– فيما يذكر"الذريج"– كما لو كانت أجساما مذنبة، ذنبها لأعلى، رغم أنها فى الواقع ليست كذلك(١).وفى جميع هذه الأمثلة وغيرها مما يماثلها خبرات جمالية لا شك فيها، وقاسم مشترك مداره تغيُّر تركيبة الموضوع على نحو ما، فتبدلت العلاقات المكانية فى مثال(السماء– البنايات)، وتغير التكوين الفيزيقى لندف الثلج فأصبح مذنبا، مثلما تغيرت البطة وصارت أرنبا، والسؤال أين وكيف ولماذا طرأ التحول والتغيُّر على تكوين الموضوع، إن لم يكن فى الوعي، الذى يبدو أنه لا يتخذ موقفا سلبيا يخلو من الفعالية إزاء الموضوع، ولكن ينتجه ويبنى فيه رؤيته الخاصة له فى الوقت نفسه، على نحو يعيد– من ناحية ثانية ومرة أخرى– أفكار"هوسلر– عن الوعى القصدي، إلى قلب بنية الوعى بالموضوع.

١/٣/٤–لا شك أن ميتافيزيقا"سارتر"الخاصة بالوعي– على نحو ما سلف ذكره– بالإضافة إلى تصور"هيوم"عن علاقة الخيال بالانطباعات الحسية، يمنحان إجابة شافية عن هذا السؤال الذى يكاد يسرى على مختلف فنون الحداثة، التى تتجاوز صراحة نظرية المحاكاة.فالملاحظات التى تلتقطها الحواس عن الموضوع فى الواقع الخارجي، وتصل إلى الوعى فى صورة انطباعات،لا يحتفظ بها الوعى دائما

(١) ديكي، جورج– م.س– ص٥٧.

مقترنة بالموضوع نفسه، ولكن قد يقوم بتفكيكها، وفى الوقت نفسه يجرد الموضوع من مادته ذات الكثافة الفيزيقية حتى يمنحه وجودا لاماديا فى الذاكرة. غير أن المخيلة بين أصحاب المواهب الفنية والملكة الإبداعية، تعود وتتناول هذه الانطباعات المفككة والمجردة من مادتها، وتؤلف بينها على نحو مختلف لإنتاج صور مغايرة، قد تبدو بعيدة الصلة كلية عن موضوعات العالم الخارجي، وهذه الصور ما تتكشف فى الرؤى الخاصة كما فى الفنون التعبيرية. إن فعالية الخيال- مثلها مثل فعالية الوعى الباطن فى الأحلام- قادرة على تحدى المسافة والزمن وقيودهما التى تغل وجود الأشياء والموضوعات فى الواقع، كما تتحدى التكوين الذى يبدو ثابتا وراسخا، فتتلاعب بالعناصر الثلاثة، وتنتج موضوعاتها الخاصة والمستقلة فى الوقت نفسه، وفقا لمقاصدها الباطنية، التى تستلزم بدورها الاكتشاف والفهم.

٢/٣/٤–ولا غرو أن يرى "سارتر" "فعالية الخيال دليلا على "حرية الوعي"، فيرجع إليها من ناحية ثانية الشعور باللذة الفنية "aesthetical pleasure"، أو ما يؤثر تسميته بالطرب الفني. فهذا الطرب يستعصى الشعور به على منتج العمل الفنى بوصفه منتجا، ولكنه لا يفترق عن وعى المتلقي، كما أنه برغم تعقيده ينطوى على مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض، تبدأ بالاعتراف بغاية متعالية تعوق- وفق قوله- الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات[١] وكأنه يستعيد مفهوم "كانط" عن الحكم الحر المنزه من الغرض، وبالتالى ينتصر على منطق الضرورة. وفى هذه الحالة يعد العمل الفنى دعوة فى الوقت نفسه موجهة إلى حرية المتلقي، ولما كان الوعى الذاتى جوهريا حرية، فاهتداء الوعى إلى نفسه يثير هذه

(١) انظر: سارتر، جان بول- ما الأدب- ت: د. محمد غنيمى هلال- ص٦٣

اللذة أو ذلك الطرب. ومن ناحية ثالثة، فإن الوعى الذاتى بالعمل الفني، يتضمن وعيا آخر بضرورة إعادة خلق هذا العمل وإيقاظه من ثباته وتكوين رؤية ما عنه تؤكد حريته، فيقول:حيث أن القراءة- وهى ما يمكن تعميمه بآليات التلقي- بمثابة خلق للعمل الفني، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفي، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفني[1]، وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق، بما هي "الخلق الفني "الذى يبدو موضوعيا فى نظر المتلقى بوصفه منتجا له. وعلى هذا النحو يمكن إعادة النظر فى الرؤى الخاصة التى قال بها"الدريج"فى الموقف الجمالي، ففى هذه الرؤى التقى الوعى بحريته، وأعاد فى ضوئها خلق الموضوع، بما يتجاوزه "هنا- الآن"إلى ما يمكن أن يكونه مستقبلا. فالسماء التى تبدو أقرب للنظر من البنايات، قد تكون صورة رمزية أفرزها الوعى لحلم أو مشروع بدا يتبدى بعيدا، وإذا به ممكن قريب، وقد اتخذ من النصر على الزمن صورة الانتصار على المسافة...وهكذا.ففى كل لذة أو متعة تتفجر فى الموقف الجمالى وتنسب له، انتصار على الضرورة أو الاحتياج أو جبرية الشروط الموضوعية. وربما مال الوعي- مثلما هو عند المبدعين- إلى إنتاج رؤاه فى موضوعات فنية بمواد مغايرة وأدوات معينة وفق ما يتميز به من مهارة تقنية.وعلى هذا النحو يبدو الموقف غير الجمالي، موقف تورط كلى فى الملاحظات الحسية التى تمنح الموضوع ثقله وكثافته الفيزيقية، دون أن يتجاوز الوعى نفسه لما يليها من تجريد الموضوع فى صورة لامادية فى المخيلة تتيح فرص تأمله وفهمه.

(١) سارتر، جان بول- م.ن- ص٦٣

ثانيا: رجال الدين ونظرية الفن السلبية
قراءة تفكيكية لآراء آباء الكنيسة الأولين

مقدمة عامة:

١/١/١-لقد تولد مناخ فكرى عام فى مصر وكثير من البلاد العربية، لاسيما مع صعود تيارات الإسلام السياسى وتصدرها المشهد تقريبا فى أعقاب ما سمى بثورات الربيع العربى فى غضون عام٢٠١١.وربما لا يخطر على البال فى ظل هذا المناخ أن لرجال الدين- أيا كان الدين الذى يمثلونه ويدعون له ويعملون تحت ألويته وبمقولاته- وجهة نظر فى الفن عامة والمسرح خاصة، ولكن ما لبثت أن صكت الآذان فتاوى التحريم، صاخبة قاطعة تباعد بين إعمال القلب والعقل أصلا فى الفن، على نحو لا يخلو من تشنج وإصرار كأن الفن أساس البلاء والخطايا التى منعت رضاء الله عن البلاد جميعا. وإذا بدفاعات باهتة عن الفن من ناحية ثانية، ولكنها تحاول أن تخفف من التشنج وتمنع ما تراه تطرفا وتزمتا غير مبرر، فتسقط فى فخ الانتقاء والآراء الملتبسة التى تزيد الطين بلة والمناخ ضبابية وارتباكا، بأكثر مما أربكته دعاوى التحريم.وإذا بالفنون التى طالما ارتبطت بالطقوس والشعائر والممارسات الموسومة أصلا بالدينية، موضع اتهام بدورها، وأخذ ورد بين الأطراف: بدءا من تنغيم الآذان للصلوات انتهاء بالأذكار الصوفية، مرورا بالتواشيح التى قد تتوسل بالموسيقى أو حتى بتوقيع مسبحة على عصا، فلا يعدم المناخ من يقطب دون فن الموسيقى عامة، أو لا يستبيح إلا"الدف"باعتباره المتواتر فى صحيح التراث!.ولا غرو أن يزيد الموقف تنكيلا بالفن وأهله، إذا اقترن بأعمال

مستقلة عن أى ممارسة دينية، وانصرفت إلى هموم الحياة الدنيا، وما فيها من أسئلة تستميل العقل والوجدان، وتنمى الوعى وترهف الحس والشعور.

٢/١/١-وفى المقابل تكاد تتخندق الأصوات المدافعة عن الفن، سواء بمحاولتها تطوير ما تراه من أراء معتدلة من أرضية الدين نفسها، أو بحجج تكاد تكون مرسلة عن الحضارة وحرية التعبير، فى مواجهة هجمة الرجعية والتخلف، واستعادة أزمنة الكهوف والظلام. وهكذا فإما"ليبراليون" متهمين بارتكاب الموبقات والآثام من كل لون، لا يترددون عن الكفر الصراح أو الزندقة، وإما متشددون حرفيون فى مراودة النصوص وأحكام الشريعة، ويهيمون فى الوقت نفسه فى أخيلة الفضيلة بهاجس التطهر القهرى فى كهوف اصطنعوها من العصور الوسطي، بمعزل عن سياق التاريخ، فخرجوا عن الزمن وروح العصر جملة، بلا أمل فى الرجوع، خاصة إذا قرنوا رؤاهم عن تحريم الفنون بالتحريض على أهله وآثاره لا باللسان فقط، بل أيضا بالأيدى وبالمال يغدقونه بغير حساب لإغراء العاملين فيه، أن ينفضوا عن أنفسهم ما يسودهم ويسوءهم أمام الديان"عز وجل".ولا يكاد يتغير المناخ العام إذا تعالت فيه أصوات من رجال الكنيسة الأرثوذكسية، فمنذ بضع سنين خرج إلى النور فيلم"بأحب السينما"، ليعالج شخصية"عدلي"المسيحى المتزمت وقد تصادم مرة بزوجته العاشقة فن الرسم وتخفى إنتاجها مثلما تخفى رغباتها الحيوية بينما توشك أن تنفجر فى المحورين، ويتصادم مرة ثانية بابنه الصغير وعشقه للسينما، التى يراها إثما يغضب الرب الذى يجهد نفسه قربى إليه بالكبت والحرمان.ولما كان صناع الفيلم مسيحيين، ربما حذرا- فى المناخ نفسه بما يتولد عنه من مظاهر الفتنة الطائفية- أن تلصق بأى من فنانى المسلمين تهمة الإساءة للكنيسة، فقد ظهر الفيلم مصحوبا- من ناحية ثانية- بدعوات منعة وغضبة رجال الكنيسة منه.ولكن رغم انكسار أزمة هذا الفيلم

وانحسار أمواجها ولو بحكم الزمن، فقد بقيت منه "أراء" حول الفن، مماثلة لما أثاره ويثيره دعاة "السلفية" ومن إليهم بين أطياف الإسلام السياسي. ولا شك هذا المناخ بتنويعة أصواته لم يتولد بين يوم وليلة، ولا هو وليد صحوة دينية تستنهض الأرواح الغافية من ثباتها العميق فى جاهلية جديدة المظاهر والأدوات بل وتعيد إلى الأذهان ذكرى جاهلية قديمة، ولكن لهذا المناخ بالتأكيد أسبابه الاجتماعية والاقتصادية التى يقتات عليها ويتغذى بها، كما يتشكل فى خطاب سياسى له- مثل غيره من الخطابات السياسية المقابلة- أبعاده الأيديولوجية المراوغة وأحلامه الكامنة فيه.

١/٢/١-والواقع أن مراجعة التجربة التاريخية- فى ظل الوعى بالمناخ الفكرى السائد- لا تلبث أن تقف عند مناخ مماثل فى القرون الأولى للميلاد التى تداعت فيها الإمبراطورية الرومانية ومهدت من ناحية أخرى لما يعرف فى التاريخ الأوربى بعصور الظلام أو القرون الوسطي، وهى الفترة التى سادتها الكنيسة وهيمنت على سياسة الملوك والنبلاء، ومرغت أنوف بعضهم فى التراب بين ممالكهم ومقر بابوية الكاثوليكية فى روما طلبا لصك الغفران. فقد شهدت هذه القرون الممتدة أشد أشكال العداء للفن ولاسيما فن المسرح والمشتغلين به، من رجال الدين الذين رفعوا راية المسيح وتحدثوا باسم ملكوت الرب، وتشكل من خطابهم أولى خطابات الإرهاب والترويع باسم الدين، برغم ما يمكن أن يلتمس بوضوح فى مواقف المسيح من تسامح ودعة واستنكار لرجم المخطئين ولو بحجر واحد!، وبرغم ما لاقوه أنفسهم والتابعون من ذل وقهر طالما انتهى للاستشهاد. ولكن فى هذا المناخ بما يستدعيه من عمق تاريخي، من الضرورى التفرقة بين الدين وما ينشأ فيه من مقولات ويتبلور من مواقف ويتعزز من أحكام، ومن ناحية أخرى، أولئك الذين يعتبرون أنفسهم أو يعتبرهم غيرهم "رجال الدين" المنافحين عنه العارفين

بأسراره ومراميه، فهناك نص وأصول، وهنا بشر يجتهدون ويفسرون وتغويهم المنافع ويلهب حماسهم دافع التسلط على الأفئدة والأرواح فيشكلون خطابا يتمسح بالمطلق والمقدس ويندمج فى الوقت نفسه بحركة التاريخ.

١/٢/٢–وفى القراءة التفكيكية لخطاب آباء الكنيسة الأولين عن فن المسرح والتى أقدم لها فى هذا السياق، لم أعن منهجيا بالعودة إلى نصوص الأناجيل المقدسة بحثا عن آية هنا وأخرى هناك، كى أبرئ الفن من التحريم، وأنعطف بالتبعية إلى لجة المقارعة تأويلا بتأويل وتفسيرا بتفسير، ولكن عنيت بتفكيك الخطاب ذاته بحثا عن "مراكز "أخرى ممكنة للمعنى والدلالة مختبئة وراء "المركز الظاهر "الذى يبدى غيرة على الدين والفضيلة ومرضاة الله، ومن هذه المراكز ما يتصل بالواقع الاجتماعي/ الاقتصادي/ السياسي، ومنها ما يتصل بالمفاهيم المبتسرة والملتبسة عن الفن، ومنها ما يتصل بالطموح الذى يتبدى فى ثياب الغيرة على الطهر والعفة، ومنها ما يتعمد وضع الدين فى ثنائية ضدية مع الحياة الدنيا، فيكشف عن تبسيط لا يخلو من سذاجة لثنائية "الملاك– الشيطان". وتهدف القراءة من ناحية ثانية إلى الكشف عن بنية فكرية متماسكة– ولو على نحو ما– تشكل نظرية تحريم الفن والاعتداء عليه، بصرف النظر عن الهوية الدينية التى تظهر بها وترتدى لبوسها. ومن هنا قسمت الخطاب إلى مجموعة محاور رئيسة تدور حول مفهوم الوحى الفنى أو الإلهام، ومصادر المادة الإبداعية، والأثر الجمالى بأبعاده النفسية والاجتماعية. ولأنها بنية ذات طبيعة أيديولوجية، فقد ظهر نقيضها بتغير السياق التاريخي، مما سمح مرة أخرى بتولد ظاهرة المسرح– ولو على استحياء وتدريجيا– داخل الكنيسة، وبرموزها من رجال الدين أنفسهم، فيما يعرف بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى ابتداء من أواخر القرن التاسع.

أولا: الشيطان مصدر الوحى والإلهام الفني

٢/١/١–لم يكن آباء الكنيسة الأولين يغفلون الرحم الذى تخلقت فيه بذور الظاهرة المسرحية فى حياة الرومان ومن قبلهم الإغريق، واستمدت منه أسباب الحياة والبقاء، فهو رحم وثيق الصلة بما تفرع عن المعتقدات الدينية من طقوس وشعائر فى المناسبات المختلفة التى تعنى خلالها الجماعة بالقربى من الآلهة، فاكتسبت ظاهرة المسرح بالتبعية ضربا من القداسة والإجلال مماثل للشعيرة والطقس العقائديين. فلم يغب عن وعى القديس "أوجستان– ٣٥٤:٤٣٠م" أن الألعاب المسرحية التى تروى وتمثل– من وجهة نظره– جرائم الآلهة، إنما تقام إكراما لهم، وتعتبر فى الوجدان الجمعى أشياء ترغب فيها الآلهة نفسها وتأمر بإقامتها، وتنذر بالكوارث التى تحل بالبشر إذا امتنعوا عنها ولم يحتفوا بها. ويستشهد "أوجستان" فى تدليله على ارتباط الظاهرة المسرحية بالمعتقدات الدينية السائدة فى الوجدان الجمعى بما تواتر فى الوعى الشعبى عن القروي "لاتينيوس" أو "آثنيوس" الذى – فيما يقول– أوصته الآلهة فى أحلامه ثلاثة مرات، برغبتهم فى إعادة إقامة الألعاب الرومانية(١) ولم يستطع "أوجستان"– بينما يستعيد هذا الربط– أن يرى اللعب المسرحى بصفته إنتاجا ثقافيا استقل– وجودا ووظيفة– عن جذوره الأولى فى الشعائر الدينية، فإذا استنكر معتقدات وشعائر الرومان واليونان ووسمها بالوثنية، استنكر بالتبعية اللعب المسرحى بوصفه وحيا من الآلهة التى تتمثل فى المعتقد ومطلبا من مطالبها.

٢/١/٢–ولا يتردد القديس "ترتوليان" عن الربط نفسه بين اللعب المسرحى وجذره العقائدي، فيرى الممثلين الكوميديين، أو كما يدعوهم بالمهرجين البؤساء، يضحون بشرفهم على هيكل "فينوس" و"باخوس" "تلك التضحية، التى تدفعهم لما يعتبره "حركات جسدية"، تعد– من ناحية ثانية – عارا على المسرح الكوميدى

(١) انظر: أوجستان– (أصلان، أوديت– فن المسرح/ ج١ – ت:د.سامية أحمد أسعد)–ص٣٤

حيث"البعض يحط من قدر جنسه، والبعض يشير إشارات فاحشة"(1)، كأن الآلهة من أمثال"فينوس"و"باخوس"هى التى أوحت للممثل بالحركات الخليعة التى تحط من قدر جنسه البشري، وتفقده- فى الوقت نفسه- شرفه.ولا يلبث "ترتوليان"ببساطة أن يستبدل بالشيطان الآلهة الوثنية، فيرى فى بعض المظاهر الفنية وحيا من الشيطان، وإيعازا بتحدى إرادة الله، بما يوجب لعنته وتفعيل قانونه السماوي، فيقول: إن الشيطان هو الذى يُلبس الممثلين الأحذية العالية، حتى يكذبوا المسيح الذى قال:ما من أحد يمكن أن يضيف ذراعا إلى قامته"(2)والواضح أن الأب الجليل لم يستطع فهم منطق التخيُّل بما اقتضاه من ضرورة فنية، دعت الممثلين لارتداء الأحذية ذات الكعوب العالية فى المسرح اليوناني، لأنه طالما أقيم فى أماكن واسعة مفتوحة، لتتضح قاماتهم للمتفرجين، وللضرورة نفسها ارتدوا الأقنعة الكبيرة وقد تحور فيها موضع الفم إلى بوق يضخم أصواتهم لتبلغ أسماع أبعد متفرج عن مقدمة المسرح.ولم يفكر أيُّهم بإزاء هذه الضرورة فى آلهة توعز إليه، ليستبدل بها بعد ذلك شيطانا يتحدى الله فى خلقه، بوسوسته أن يطيلوا قامتهم بأحذية عالية، ويغيروا وجوههم بالأقنعة.والراجح- من ناحية ثانية- أن"ترتوليان"لم يستطع أن يميز أو يفصل بين حياة الممثل على خشبة المسرح، وحياته الواقعية بين أمثاله من البشر، وبدا له الأمر وكأن الحياتين حياة واحدة، أو أن أحدهما امتداد بالضرورة للأخرى، ومن ثم كان فى التمثيل بالأحذية العالية محاولة لإطالة القامة التى خلقه الله عليها وتحديا ميئوسا منه لإرادته، لا يصدر إلا بإيعاز الشيطان!.والرؤية نفسها تمتد إلى توظيف الأقنعة وتمثيل الرجل لدور المرأة، فلا شيء فيهما من الضرورة الفنية التى يستبيحها التخيل، ولكن تحديا سافرا لإرادة الله فى خلقه رجالا فرجال، ونساء فنساء بهذا الوجه دون سواه، فلن يقبل تبديلا أو تحويلا بما يوضع عليه من أقنعة أو يسدل فوقه من ثياب، إلا وقد صب عليه قانون الله اللعنة(3).

(1) انظر:ترتوليان-(أصلان، أوديت- فن المسرح/ج1- ت:د.سامية أحمد أسعد)- ص29.
(2) انظر: ترتوليان- م.ن- ص29.
(3) انظر: ترتوليان- م.ن- ص30.

٢/٢/١–ولا يجد"ترتوليان"مندوحة من الربط صراحة بين فن التمثيل والمعتقدات الدينية السائدة، بوصفه- كما سبق وألمح"أوجستان"- جزءا من الوثنية، كما أنه من أباطيل الشيطان التى ينكرها المسيحيون عند عمادهم[١]ويعزف"يوحنا كريزوستوم"النغمة ذاتها قائلا:إن أرواح الممثلين تعمل تحت ألوية الشيطان"الذى جعل ألوان التسلية هذه فنا، يستميل به جنود المسيح، ويغير من قوة الفضيلة كلها، لهذا الغرض أمر بإقامة المسارح فى الميادين العامة[٢]، ولا يتردد- بالطبع- عن اعتبار المقام فى صالات العرض، مقاما مشئوما[٣] ويمضي"كليمون السكندري"فى الدرب نفسه، حين يعتبر حفلات عروض التمثيل اجتماعات وثنية[٤].

وهكذا..فخطابات الآباء برغم مما بينها من اختلاف بين الإجمال أو العناية بالتفصيلات، وتنوع العبارات وتفاوت قيمتها البلاغية، وتباين نبرتها بين الوداعة والتشنج والدمدمة بالويل والثبور، فهى تنهل من المعين الفكرى نفسه وتؤكد بنيته الكامنة، فاللعب التمثيلى لم يزل موصولا بمشيمة تربطه برحم الطقوس والشعائر الوثنية، التى دان بها اليونان والرومان، ويحظى بما أضفته من تقديس وإجلال، وتطير الأفئدة والأرواح بالتبعية إن أبطلته السلطة أو تقاعست دون العناية به، وكل أولئك من الأقذاء التى تغتسل منها الروح المسيحية عند التعميد، بصفته من وحي"الشيطان" وأباطيله، فيوعز بتحدى إرادة الله فى خلقه، بالافتراء على الجنس والشكل وطول القامة.ومن الجلى أن هذه البنية لا زمنية على نحو جوهري، ولا تبالى بعملية التخيُّل، أو بما يعتبر ضرورة فنية، كما لا تفهم لحظة التمثيل باعتبارها ذات شروط استثنائية، تجعلها مفارقة للوجود فى الواقع العيني، مما يحول دون النظر للتمثيل باعتباره امتدادا للحياة الواقعية.

---

(١) ترتوليان- م.ن- ص٣٠.
(٢) يوحنا كريزوستوم-(أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد)- ص٣٥.
(٣) انظر:يوحنا كريزوستوم- م.ن- ص٣٤
(٤) انظر: كليمون السكندري(أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد)- ص٣٢.

ثانيا: الأثر الاجتماعى والأخلاقي

٣/١/١–وقد مزج آباء الكنيسة وخلطوا خلطا فريدا– ولعله مقصود– بين الأثر الجمالى الذى يمكن أن يتكوّن فى المتلقى عن تعرض روحه ونفسه وعقله للمسرح، وربما عن تعرضهم للمنتج الفنى عموما، وبين العديد من الظواهر التى تتسم بالسلب وتتجسد فى المواقف والسلوكيات الاجتماعية التى تتجلى فى الواقع المعاش، زاعمين– فى ثقة واعتداد ربما ثمة من يحسدهم عليها– أنهما من النتائج التى تتولد عن فن المسرح، وكأن الشيطان قصر جهده على أهل المسرح وأرباب الفنون، ليستكثر بهم تابعيه من أقصر السبل!.وفى هذا السياق انجرف آباء الكنيسة الأولين، إلى مزيد من التنديد بالمسرح وأعماله، ملتمسين أسبابا متضايفة للهجوم عليه والتحذير منه، دون انتباه لما فى مزاعمهم من افتئات وافتعال، وما فى المنطق الذى يستندون إليه من تلفيق.والحقيقة أن الظواهر كما تتجسد فى الحياة اليومية، هى أساسا ما يبرر أمثالها فى العمل الدرامي، فتمنح حجة الوجود على منصة التمثيل، وليس العكس على أية حال.وقد كان الأساس الفلسفى للفنون– كما ظل سائدا لأحقاب متتابعة فى التاريخ منذ قاله"أرسطو"فى كتابه(فن الشعر)– محاكاة الطبيعة والواقع عامة بما فيه من بشر يأتون بأفعالهم فى مواقف الحياة اليومية، سواء صورتهم كما هم، أو أفضل أو أسوأ مما هم عليه، ولو من قبيل المبالغة وتضخيم المحاسن أو العيوب، فمن وراء كل أولئك هدف فنى يرصد الواقع ويكتشفه ويتأمله ويراجعه ويعمق الوعى والإحساس به.ولا شك أن من قبيل التزيد وقلب الحقائق– سواء عفوا، أو قصدا بما يبنى سوء الفهم والطوية– الزعم بأن السلوك الاجتماعى محاكاة للفني، مما يبدل الأصل فرعا والفرع أصلا فى نظرية الإبداع.

٣/١/٢–وعلى مستو آخر، من المستحيل– برغم أن العمل الفنى محاكاة للواقع والطبيعة– أن يكونا مثيلين فى نمط الوجود فتستباح مقاربة العمل الفنى على أنه وجود طبيعى أو واقعي، لأنه يكتسب شيئا من التجسد المادى المحسوس، بينما العمل الفنى فى حقيقته ينتمى لأنماط الوجود المتخيلة، ومن ثم فتجسده المادى بغير أدوات ومواد مثيله المفترض فى عالم الواقع والطبيعة. ولاشك أن الخلط بين نمطى الوجود، أو عدم التمييز بينهما، واعتبارهما بالتبعية نمطا واحدا له تجسد مادى وإن بأدوات ومواد مختلفة، لن يؤدي– فى النهاية– إلى نتائج مغلوطة ومفارقة فحسب، بل يؤشر– ابتداء– على اختلال جوهرى فى موقف المرء عقليا ونفسيا من الظواهر التى يتعرض لها، ذلك الخلل الذى قد يفضى إلى الجنون، إن لم يكن فى حد ذاته مظهرا من مظاهر الجنون، فتتداعى له العديد من النتائج والأوضاع السلوكية التى تثير الشفقة عليها بعدما تثير الضحك والتهكم منه.

٣/٢/١–ومن الظواهر الاجتماعية التى يبدو اقترانها بحياة الرومان العامة وبإقبالهم على المسرح ومن التعسف النظر إليها باعتبارها وليدة المسرح نفسه، وأثرا من أثاره التى تستدعى التنديد به، ومهاجمته والتحريض عليه، مظاهر اقترنت بنمط حياة الطبقة العليا باعتبارها الطبقة المترفة.فقد بلغ ترف الطبقة العليا حدا جعل نساءها ورجالها– فيما يقول"كليمون"– لا يفكرون إلا فى ألبستهم ويعتنون عناية فائقة بالتزين، وهذا الهوى لدليل على اضطراب نفوسهم، إذ ينحدرون عن طريقه إلى التنعم ويصبحون مخنثين تماما.واكتظت كل المدن بأناس يزينون القوام ويصففون شعورهم، فتتراءى فى كل مكان حوانيت تغص بأنواع من صناع الزهو.هكذا يعيش هؤلاء الشهوانيون، لذا نراهم يميلون دائما إلى الانغماس فى أقذر الملذات ويهرعون كل يوم إلى المسارح[١]. وربما كان مفهوما أن تميل الطبقة العليا فى

(١) القديس كليمون السكندري– "عن الترف وضد المسرح"– من كتاب(فن المسرح/ج١– إعداد:أوديت أصلان– ت:د.سامية أحمد أسعد)– مكتبة الأنجلو المصرية– ١٩٧٠– ص٣٢.

أى مجتمع- لا الرومانى الذى تفاعل معه آباء الكنيسة الأوائل فحسب، واستمدوا منه رؤاهم لأنماط السلوك المدانة- لضروب الترف المختلفة، لما بين يديهم من ثروة تفيض عن حاجتهم الفعلية المباشرة، فيجنحون للعناية المفرطة- ولو من وجهة نظر القديس "كليمون" ومن تبعوه- بالثياب والتزين إلى حد التخنث، ويجنحون إلى الانغماس فى الملذات وإشباع الشهوات الدنيا، فضلا عن الزهو والتفاخر فيما بينهم بهذا كله، مما يعد موضعا للتهجم والتنديد أو النقد.لكن ما ليس مفهوما أن تؤخذ مشاهدة المسرح بوصفها أقذر الملذات التى يهرعون إليها، فرغم أنها- فيما يبدو- جزء لا يتجزأ من نمط حياة الطبقة الموسومة بالمترفة، إلا أنها فى الصميم بحث عن إشباع لذة جمالية بموضوع ذى نمط وجود متخيل، ولا يمكن مساواتها ومقارنتها بلذة إشباع شهوة التفاخر والظهور بالثياب والزينة، التى تولد عنها انتشار حوانيت التزيين وتصفيف الشعر، ومن قبيل الخلط والمغالطة- على مستو آخر- اعتبار مشاهدة المسرح مسئولة عن نمط الحياة المترفة، بما يقترن به من مظاهر، ولولاها لما وجد"الرومان" مناسبة للزهو والمفاخرة واستعراض الثراء.

٣/٢/٢–ويشير "ترتوليان"إلى ما يترتب على نمط حياة الطبقة المترفة، من أخطار التحاسد بين أبنائها، والبغضاء نتيجة مقارنة بعضهم بالبعض الآخر، وفق ما يملكه ويفخر به أو يتباهى من آيات النعمة والخيلاء التى يتبدى فيها عند إقباله على المسرح.فيقول"ترتوليان:إن اجتماعهم فى العروض المسرحية ممتلئا بالأخطار، فلا يذهب إليها بعض الرجال والنساء إلا ليُرى، ولا يذهب إليها البعض الآخر إلا ليرى، وهى زينة غير عادية"[1] ويبدو أن الخطر الذى يتولد عن اجتماعهم آنئذ لا يقتصر على تحاسدهم وتباغضهم بالتملك ومظاهره من ثياب وأشكال التزين، بل يبدو هذا الخطر ضئيلا إن لم يكن غير مدرك ولا فى دائرة الاكترات كلية، فالخطر

(١) ترتوليان- "ضد المسرح"- المرجع نفسه- ص٣٠.

الأعظم فى اجتماعات المسارح- كما يذكره "كليمون"- أن يختلط فيها الرجال مع النساء ليتأمل بعضهم الآخر، فتحرك كل هذه النظرات رغبات النفس السيئة، لأن العيون التى اعتادت النظر إلى الآخرين تشعل نار الحب بالحرية التى تعطى لها[1]. وعلى هذا النحو تتكشف الاجتماعات العامة فى الحفلات الفنية لا بوصفها مناسبات لاختلاط الجنسين فقط، ولكن أيضا مناسبات يتأمل فيها الرجال ما يرون من نساء، ويقارنون بينهن بما يثير فى أنفسهم الرغبات الدنيئة، فيندفعون فى مناخ الحرية المواتى إلى سبل التصيد والاستمالة وارتكاب الخطايا، أو على الأقل التمنيات والأهواء التى تظل حبيسة النفس، ولكن بعد إفساد طهارتها. إلا أن هذه الرؤية من الأب "كليمون" أو "ترتوليان" أو غيرهما من آباء الكنيسة الأولين لما تشهد اجتماعات الحفلات المسرحية، تثير فى الحقيقة أسئلة تتعلق بالواقع الاجتماعى من حولهم، فهل كانت تلك الحفلات هى المناسبات العامة الوحيدة التى تتيح اللقاءات بين الجنسين، لتصبح- من ناحية ثانية- نقطة الهجوم بما يترتب عليها من أخطار أخلاقية ومفاسد العلاقات الاجتماعية؟، وألا تعتبر تلك المفاسد وثيقة الصلة بنظام قيم تربوية متهافتة، وبالتبعية يمكن تكشفها فى أى مناسبات أخرى غير مشاهدة المسرح؟، أم أن الآباء الأجلاء يندوون أصلا بفكرة اختلاط الجنسين، وبالتالى أى مناسبة يمكن أن تطل منها، بديلا عن إصلاح الخلق وترتيب نسق القيم والتربوية، بما لا يجعل "الجنس" هاجسا قهريا، يهيمن على الحياة والعلاقة بين طرفيها؟

٣/٣/١-وعلى أية حال قد يتجاوز بعض آباء الكنيسة أو لا يتجاوزون إلا على نحو عارض غير مقصود، فكرتهم عن الفساد الأخلاقى والاجتماعى الذى يخلعونه على حفلات المسرح باعتبارها مناسبة لاختلاط الجنسين، لكن يلتقون عند

(١) القديس كليمون السكندري- م.س- ص٣٢.

الأثر نفسه مقترنا بما يشهده الجمهور من موضوعات تمثيلية. فالعمل الدرامى وطرق أداؤه وتجسيده على المسرح هى معلم"الزني"، والمحرض عليه، وكأن إبليس تخفى وراءه ليقوم بوظيفته الأبدية والأزلية معا فى الانحراف بالبشر عن طريق الله، ولو أمكن السلطات أن تبيد المسرح وأهله، لما وجد إبليس مكانا للعمل، وربما اهتدى بنفسه وعاد لربه صادق التوبة بين ملائكته. ويبدو أن آباء الكنيسة- وأمثالهم فى أسلوب التفكير من الديانات والمعتقدات المختلفة- تتسق أفكارهم بوضوح عند اعتبار الشيطان ملهم الفنون، خاصة باختزال صورته فى وعيهم كمتخصص فقط فى الوسوسة بالجنس، وما يقترن به من علاقات ملتبسة، فلا يعنى إلا بالإيعاز بها والحض عليها وتزيينها ليسهل السقوط فى شراكها، ولا يجد مجالا يمارس فيه وظيفته، ولا أداة يحقق بها أهدافه خيرا من"المرأة". ولا شك أن المرأة تتبدى هاجسا مركزيا فى تجليات هذا النوع من رجال الدين، حول مفهوم الفضيلة والشرف والعفة والطهر، وكأنهم لا يجدون مجالا لهذه القيم، بعيدا عن الجنس وممارسته.

٢/٣/٣-يعلم دارسو الدراما وتاريخها أن"الشيات" التى سيطرت على خشبة المسرح الروماني، خاصة الكوميدية، شغلت بتجارب الملاحاة بين الجنسين، وتدبير الحيل المتنوعة للقاء بينهما من ناحية، والتغلب على سلطة الآباء بما تفرضه غالبا من قيود ومشروعات اجتماعية بديلة. ولكن رجل الدين لم ينظر إليها باعتبارها تجارب وجدانية عن"الحب"الذى يسعى إلى تأكيد حرية القلب فى اختيار شريكة أو شريك الحياة، على نحو يسمو فوق"القهر"ومقتضيات المشروع الاجتماعي، ويعمق وعى الفرد بذاته وحسه بالمسئولية عن حياته، بل نظر إليها بصفتها تجارب"زنى". ولم يرى التجربة الفنية وسيطا آمنا يستعيد تجربة الحياة اليومية المتكررة في"متخيل الدراما"، بهدف تأمل أثر القيود الاجتماعية وتسلط الآباء- ومن ينوب عنهم ويقوم مقامهم- على اختيار الأبناء من خطر الخيانة،

فيرجى التخفف من أسبابها والعمل على نفيها، بل رأى فيها تجارب واقعية فارقت الحياة اليومية لتعتلى خشبة المسرح، وتعود لتعلم من يشهدها أو يشهد جزء منها، ما تنطوى عليه من زنى وفجور، بعد أن ترهف ما فيه- على مستوى النفس- من بواعث الحس والشعور بالذات.

٣/٣/٣-وفى هذا السياق يقطع "يوحنا كريزوستوم" بأن المتعة المتولدة من المسرح وتمثيلياته، تولد البغى والمجون وشتى ألوان الفجور[١] ولا يتردد "سيبريان" عن قول: إن بعض النسوة اللواتى جئن المسرح عفيفات يخرجن وهن فاجرات[٢]. وفى موضع آخر يبني "سيبريان" رؤيته عن تحول المرأة العفيفة إلى فاجرة، فى ضوء ما تشهده فى المسرح الهزلى من فضائح مدعومة- فى الوقت نفسه- بسلطة حاكمة فاسدة لا تعنى إلا بما يرضى الميول السيئة فى نفوس رعاياها، فنراه يقول: ولأن المسرح الهزلى يمثل الفضائح التى ترتكب فى المنازل، أو يعلم الفضائح التى يمكن أن ترتكب فيها إذ نتعلم الزنى عند رؤية شيء منه، ولأن سلطة الحاكم الذى يحبذ هذا الفساد ترضى ميولنا السيئة، فإن المرأة التى ذهبت المسرح وهى عفيفة تعود وهى فاجرة[٣]. فمنطقى إذن أن ينظر "يوحنا كريزوستوم" إلى المسرح بوصفه الفخاخ التى تنصب يوميا ل"عفة الزواج" فتفسدها بالزنى بما يقدم من تمثيليات يصفها بالمخجلة، ويتساءل فى تحد "ألا تنتج عنها- أى عن تمثيليات المسرح- حالات الزنى التى ملأت كل شيء اليوم؟". ولا يجد "يوحنا" فى السياق نفسه ضرورة لإجابة من يحاجونه- ولو بالافتراض الجدلي- بالتساؤل عن المبرر

---

(١) يوحنا كريزوستوم- "الموعظة الخامسة عشر لشعب إنطاكية"- (من كتاب فن المسرح/ ج١- إعداد/ أوديت أصلان- ت: د. سامية أحمد أسعد)- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٣٥.

(٢) سيبريان- "رسالة إلى دونات"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٣

(٣) سيبريان- "عن الفساد وتقاليد الملكية فى العالم"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٣

الـذى دعـاه لوصـم المـسرح بـالزني، فـيرد عـلى التـساؤل قـائلا: سأسـألكم عـلى العكس:من ذا الذى لم يجعله المسرح زانيا؟[1]

٤/٣/٣-وعلى هـذا النحـو لم يبـال"الأب"الجليـل بالـسقوط فى فـخ التعمـيم والمبادرة باتهام كـل مـن سـولت نفسه أن يـدنو مـن المـسرح، بأنـه"زان"، وتأكيـد أن أحـدا لا يمكنـه محاجاتـه بعكـس ذلـك وإلا بـدا كمـن ينكـر الـشمس فى وضـح النهار.ولكن يبدو- من ناحية أخرى- أن بعض آباء الكنيسة على الأقل- إن لم يكن جميعهم وقتذاك- اتخذوا موقفا مثيرا للجدل من الواقع المعاش، بما قد ينطـوى عليه من علاقات جنسية تدخل فى الرذائل أو توصم بالزنى بـالغ الانتـشار، هـذا الموقـف يعمد إلى مصادرة الواقع بغض الطرف عنه وعدم الخوض فيه وفضحه، رغـم مـا فى الفضح بحد ذاته من آلية عقاب اجتماعى أو تهديد به يولد الحرج من المفاسد ويدنى الإقـلاع عنهـا، فيتكـشف الموقـف نفسه بوصـفه موقـف"نفـاق اجتمـاعـي" يـستبدل بالـصمت والتغـاضى الممكـن، الرذائـل الكائنـة. إن هـذا الموقـف يفـسر قول"ترتوليان"بأن جانبا من فجور المسرح فى تمثيله كل الرذائـل التـى نخفيهـا بـأكبر قدر من الحرص فى أماكن أخرى، ومن غير المعقول أن نبادر بالبحث فى التمثيل عمّ قد يولد الخجل أو الاشمئزاز فى باقى الحياة، ولا ينبغى أن نحب صـور مـا لا ينبغـى أن نفعله[2] ويمضى "سيبريان"فى الاتجاه نفسه قائلا : نـتعلم الزنـا مـن رؤيـة تمثيليـة، والشر المسموح به علانية له من السحر ما يحدث معه أن بعض النسوة اللواتى جئن المسرح عفيفات يخرجن وهـن فـاجرات[3] ومـن ثـم تتبـدى آفـة المـسرح فى التجـسيد

(١) يوحنا كريزوستوم-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٦.

(٢) ترتوليان-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٠.

(٣) سيبريان-"رسالة إلى دونات"-(من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٣.

العلنى لما يجدُّ الناس فى إخفائه بعيدا عن العيون والآذان من آثامهم، ولما يحرصون كل الحرص على سريته، ولما يخجلهم ويثير اشمئزاز الآخرون منهم ومما يفعلون، وقد ينجو المسرح بالتبعية من وصمة الفجور العالقة به، بتحليه بفضيلة الصمت، والتغاضى عن الأعصاب الاجتماعية العارية بالإثم والفسق والابتذال.وربما بدا الفن وأهله فى هذا السياق، الحلقة الأضعف التى يمكن كسرها، والمرآة التى يسهل تحطيمها، فلا يُرى فيها ما يثقل الضمير العام، بديلا عن مواجهة"الفساد"فى مكانة حيث نظم الاقتصاد وعلاقاتها الإنتاجية، وتداعياتها على أحوال الاجتماع وسياساته، وشبكات المصالح المعقدة والمتداخلة فى وقت معا. ولكن الأكثر إثارة فى موقف الأبوين الجليلين ومن إليهم، رؤية مبادرة المسرح باستلهام الرذائل وتعرية الحياة السرية التى تحتويها، نوعا من الترغيب فى الفسق والابتذال الذى ينبغى أن يكره، وإضفاء للسحر والجاذبية عليه، فيصبح موضوعا محببا للتعلم منه والإقتداء به، وكأن المسرح يعمل على كشف وتغذية"التواطؤ"الاجتماعى مع الفساد الأخلاقي، وليس الصمت والتغاضى عن الفساد، هو الذى يعنى بالتواطؤ ويغذيه!!.

٣/٤/١–وعلى مستو آخر يقرن"يوحنا كريزوستوم"بين انتشار الزنا أو العلاقات الجنسية الملتبسة فى مجتمعه لا بما يعتبره تمثيليات مخجلة فقط، ولكن أيضا بما يؤدينها من"ممثلات عاهرات"، مما يعيد"المرأة"إلى التمركز فى هاجس رجل الدين، متفرجة كانت أمام منصة التمثيل، أو ممثلة فوقها، دون تفرقة بين الممثلة أو الراقصة بصفتها كذلك، وباعتبارها– من ناحية ثانية– عاهرة محتملة فى حياتها الواقعية بعيدا عن منصة المسرح.ومن هنا يجد"يوحنا"فى العلاقات التى قد تمتد ولو بين بعض رجال المجتمع والفنانات، مبررا للتنديد بالوسط الفنى فى مجموعه إن لم

يكن بالفن نفسه، فيؤكد"وجود كثير من الرجال الذين ضلوا فى علاقات خيانة زوجية مع ممثلات"، وإن كان لا يسمح لنفسه بإعلان أسمائهم ويقول"لو كان فى استطاعتى أن أسمى الأشخاص هنا، لأريتكم لأى حد ضللن النسوة العاهرات اللواتى تظهرن على المسرح الرجال، بالتفرقة بينهم وبين اللواتى ربطهن الله بهن(1)"وإن لم يرتبط بعض الرجال- على الأقل- بعلاقة زنى مباشرة مع ممثلات المسرح وراقصاته اللائى يصفقون لهن، فإنهن- فيما يرى"يوحنا" أيضا- بما لهن من جمال وتبرج، يثرن عند مقارنتهن بالزوجات الأقل جمالا وتبرجا، الملل من الحياة الزوجية، وقد ينعكس الملل على كل ما يحيط بتلك الحياة، وبالمثل إذا شهد الرجل روائع الإخراج- أى الصورة بما فيها من ثراء مادى وجمال شكلى أحيانا- فمقارنتها بما يشهده فى بيته، تسفر عن تبدى البيت بسيطا(2)" ولعله يقصد فقيرا داعيا للسخط والنقمة والحسد وعدم الرضى بما قدره الله.وكأن الحياة الاجتماعية خارج المسرح بما تنطوى عليه من متناقضات، لا تكفى بحد ذاتها لإثارة الذهن أو دعوته لمقارنة نمط حياة الأثرياء المترفين بنمط حياة الفقراء المعوزين، ولا امرأة بامرأة، ولا جميلة بدميمة.وكأن الحياة بمتناقضاتها نفسها لا تولّد فى حناياها العاهرات والقوادين طوعا أو كرها، وبالتبعية علاقات الجنس الملتبسة، ومن ثم تنتظر حياة البشر المسرح بممثلاته الفاجرات ومن اعتادوا على حياته، لينشأ فيها الاضطراب الخلقى والاجتماعي، فنرى يوحنا يحكم بأن"عن المسرح تنشأ كل الاضطرابات والمتسببون فيها، ممن اعتادوا حياة المسرح(3)".

(1) يوحنا كريزوستوم-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج1)- م.ن- ص36.

(2) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- م.ن- ص35.

(3) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- م.ن- ص36.

٣/٤/٢- ولا يقتصر منظور آباء الكنيسة على الممثلات بجمالهن وتبرجهن وما يخلعونه عليهن من وصمة العهر، أو"روائع الإخراج"وما تنطوى عليه من ثراء مادى وإبهار شكلي، باعتبار كل هذا من الظواهر العالقة بالمسرح، وتثير الاضطرابات الخلقية والاجتماعية، بل يمتد إلى ظواهر أخرى فى العرض المسرحي، مثل الحركة والإيماءة والإشارة فى فن التمثيل، والأغنيات التى تصور مواقف العشاق وتجسد مشاعرهم المختلفة. فالحركة والإيماءات والإشارات التى تشكل ما يدعوه"سيبريان"أوضاعا مخجلة، من شأنها أن تفسد الأخلاق وتحرك الرذائل، إنها تهز الحواس وترضى الأهواء وتبعد الخجل عن أعف النفوس وعن الفساد الذى يسود العالم(١).وآية التخريب النفسى والدليل الذى لا دليل بعده، على التأثير المفسد للمسرح، ما يلاحظه "كليمون السكندري" من أن الأقوام التى تشهد المسرح- أو ما يعتبره اجتماعات وثنية- يخرجون منه وقد حلا لهم أن يرددوا الأغنيات الدنيوية التى استمعوا لها، والتى تزخر بأحاسيس الحب المدنس(٢).وعلى هذا النحو فالمسرح يعتبر- لدى آباء الكنيسة ومن لف لفهم فى النظر والتقدير- سبب فساد الأخلاق، ومصدر اضطراب الحياة الاجتماعية، ومعلم الزنا والفسق والفجور، بدءا مما يبيحه من فرص اختلاط الجنسين وإعلاء نمط الحياة المترف إفراطا فى التزين وغالى الثياب، مرورا بما يعالجه من"تيمات"العشق، وما يتراءى على منصته من ممثلات وراقصات جميلات متبرجات عاهرات وما يتبدى فيه من أوضاع وحركات توصم بالمخجلة، انتهاء بما يبثه من أغانى على أفواه رواده بأحاسيس الحب المدنس.لكن المسكوت عنه فى هذه الاتهامات جملة صلتها الوثيقة بحياة المجتمع الروماني، الذى طالما دفع بسبايا ومغانم الحروب الغزوات إلى الأعمال الشاقة، واتخذ الجميلات موضوعات للمتعة والترفيه فلم يأبه بابتذالهن فى المسرح، وقد زاغ البصر عن هذه الأوضاع فرآها موصولة بالمسرح نفسه.

(١) سيبريان-"عن الفساد وتقاليد الملكية فى العالم"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٤.

(٢) القديس كليمون السكندري- م.س- ص٣٢.

رابعا: المشهد البديل

٤/١/١–لم يكتف- فى الحقيقة- الآباء الأولون بنظرتهم السلبية للمسرح إن لم يكن للفن عامة، بل كشفوا فى الوقت ذاته عن مثل أعلى للإنسان والحياة، كمشهد تبلور فى وعيهم الدينى بالمعتقدات المسيحية، بوصفه بديلا ضروريا للمُثل السائدة فى الحياة الرومانية، وإن تكن فى مرحلة تدهور حضارى آنذاك، وهوان أطمع فيها بعض القبائل البدائية الموسومة بالبربرية، لينهشوا حدودها. ولما كان المبدأ الرئيسى فى آرائهم أن إبليس هو الموحى بفن المسرح سواء على مستوى الإبداع والمغرى بمشاهدته والموعز بالميل إليه، فمن المنطقى أن يستعيذوا بالله ويلجأوا إليه بصفته ربا رحيما، ليوفر على عباده- فيما يدعو"ترتوليان"- رغبة المشاركة فى لهو بمثل هذا السوء[١]، إذ على المسيحى أن يعاف التمثيل، لأنه يخالف التقوى الحقة والعبادة الصادقة التى ندين بها لله، والوعد العظيم الذى وعدناه يوم الغطاس بإنكار الشيطان وأباطيله وأعماله[٢].وقد تطورت دعوة "ترتوليان"من تعفف النفس عن التمثيل، إلى دعوة عند"يوحنا"لتجنب مقامه المشئوم فى صالات العرض، بل ولأن يتخذ المسيحى موقفا ايجابيا فيحول بين المسرح وبين من يختلفون إليه[٣].

٤/١/٢– وسرعان ما يطور"يوحنا"دعوة المسيحى للتعفف عن التمثيل وتجنب مقامه المشئوم فى صالات العرض، وحث الآخرين أن يلتزموا بها امتثل إليه،

(١) ترتوليان-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٢٩.

(٢) ترتوليان= م.ن- ص٣٠.

(٣) انظر:يوحنا كريزوستوم-"الموعظة الخامسة عشر لشعب إنطاكية"- (من كتاب فن المسرح/ خ١)- ص٣٤.

تطويرا لافتا للنظر إلى التحريض على "دور المسرح" لا لإغلاقها فقط، بل هدمها وتسويتها بالأرض التى تقوم عليها. وربما كانت دعوته تلك أول دعوة فى التاريخ الإنسانى للعنف والإرهاب المستتر بالدين والفضيلة ضد الدولة المدنية وبعض مظاهر وجودها. ولا يتردد "يوحنا" فى هذا السياق عن التهوين على أتباعه من شأن الاجتراء على دور المسرح باعتباره أمرا بالاعتداء على القوانين ومخالفتها وتصديا فى الوقت نفسه لقوى الدولة الساهرة على تفعيل تلك القوانين وحماية المسارح من التخريب، مؤكدا لأتباعه: عندما تهدمون المسرح لا تخالفون القوانين، ولكن تنهون عهد الظلم والرذيلة، لأن المسرح طاعون المدن[1].

٤/٢/١-إن "يوحنا" لا يأبه لعملية هدم مدرج المسرح المرجوة، من أجل نفسه التى أخضعها للمثال المسيحي، فصار بالنسبة له وكأنه مهدم منذ زمن بعيد، فيقول "ليته يهدم، وان كان قد صار إلى هذا من أمد بعيد بالنسبة إلينا"، ولكنه يدعو أتباعه ومستمعيه لعملية الهدم خلاصا لذواتهم بالتأكيد وتحقيقا لمثاله نفسه، وإذا كان فى الهدم إقتداء بالبرابرة الوثنين الكفار الذين استغنوا عن المنسرح وألعابه، فليقتدوا بهم، فيقول: قلدوا البرابرة الذين يستغنون عن كل هذه الألعاب، فأى عذر لنا إذا كنا نحن المسيحيون- أى مواطنو السموات وشركاء الملائكة- لا نحسن السلوك فى هذا الشأن مثل الوثنيين والكفار[2] ولم يبال بأن تدمغ دعوته بالخيانة الوطنية وبأن يقتدى تابعوه بالبرابرة، أو يصبحوا عونا لهم على الدولة الرومانية ومدنيتها. فقد كان البرابرة من القبائل الجرمانية فى أوربا الوسطى على الضفة

(١) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٦.

(٢) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- م.ن- ص٣٦،٣٧.

الأخرى من نهرى الراين والدانوب، يطمعون- على الأقل- فى الجناح الغربى من إمبراطورية الرومان مترامية الأطراف، ويزحفون عليها فى هجمات متوالية منذ أواخر القرن الثانى الميلادي، وما أقبل القرن الخامس حتى أوشكت العاصمة"روما"نفسها أن تسقط فى أيديهم، مما أضطر الإمبراطور"أونوريوس- Honorius"أن يتركها سنة ٤٠٢م- أى قبل وفاة"يوحنا/ ٣٤٤-٤٠٧م"، بخمس سنين لا أكثر- ويقيم في"رافينا- Ravenna" الحصينة على شاطئ الادرياتيكي[1] فلا غرو أن كانت دعوة"يوحنا"وأمثاله للهدم والتخريب- وإن جاءت فى سياق ضعف الدولة وتهافت أركانها وتدهور أحوالها، ومؤشرا فى الوقت نفسه على مرحلة انتقالية- مقدمة لعصور الظلام التى امتدت بطول القرون الوسطي.

٤/٢/٢-على أية حال فمن الراجح أن"يوحنا"وأمثاله، لا يعنون بالوطنية وطبيعة الدولة والسلطة السياسية ولا يأبهون من قريب أو بعيد بحياة الناس أغنيائهم وفقرائهم، متحضرين أو برابرة، مادامت دعوى الهدم والتخريب تمهد لسلطانهم وسطوتهم، ويوفرون لأتباعهم- فى الوقت نفسه- ضمانة الجهاد فى سبيل الله وشرف العقيدة، ليضحوا بأنفسهم من أجل ما يبتغون.ولكن كل أولئك يتخفى فيما عده الآباء مثالا مسيحيا، وهذا المثال لا يتكشف فى اعتزال المسرح واعتباره مهدما لا وجود له فقط، بل يتكشف أصلا فى احتقار الحياة ككل، والانصراف عن أية شواغل ممكنة بها، وفى التخلص من أى رابطة معها، أو تجربة يتورط فيها الحس والشعور، وتختبر الأخلاق ومصداقية النفوس. وفى هذا المعتزل القائم على احتقار

(١) انظر:عبد الرحمن صدقي- المسرح فى العصور الوسطي- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- ١٩٦٩- ص١٥،١٦.

العالم والحياة فيه يلتمس المسيحى متعته، وحريته الطليقة من هموم التجربة الإنسانية، وضميره المبرأ من المسئولية وتبعة اتخاذ القرار، راضيا- فى الوقت نفسه- بالقليل الذى يقيم أوده منتظرا موته غير هياب منه، لذا نرى"ترتوليان" يتلذذ بالمتعة التى يجدها فى المعبد المسيحى بكنائسه وأديرته، فيقول:يا لها من متعة يجدها المعبد المسيحى فى احتقاره للعالم، وتمتعه بالحرية الحقة وطهر الضمير والقناعة بالقليل وعدم خشية الموت"، ويوجه خطابه لمريديه: إنكم تدوسون بأقدامكم آلهة الكفار وتطردون الشياطين وتشفون المرضى وتعيشون لله، تلك هى المتعة وذلك هو تمثيل المسيحيين(١)"ولكن بهذا المثال نفسه تاجر رجال"الكنيسة"فى صكوك الغفران، وتسلطوا على أقدار أوروبا طوال العصور الوسطي، حتى أهلكوها فى الحروب الصليبية، وكونوا الأيديولوجية التى دافعت عن النظام"الملكي- الإقطاعي"، وكانوا جزءا لا يتجزأ منه، بما آل إليهم من مخصصات وحرصوا عليه من امتيازات ومظاهر الفخامة والثراء.ولكن هذه الأوضاع بما تنطوى عليه من تناقضات، وجدت فى النهاية من ينتقدها ويثور عليها ويفجرها من داخلها فيما عرف بمذاهب الإصلاح الديني. ومن ناحية ثانية فإن نمط المعيشة الذى أراده"ترتوليان"رهبنة فى الكنيسة والدير وانخراطا فى سلم الكهنوت أو الإكليروس ونمطا بديلا للحياة بكل تجلياتها وتنوعها، وتمثيلا بديلا بالطقوس والمراسيم الدينية، عمّ شهدته المسارح، ولد فى أواخر القرن التاسع دواعى تفجيره من الداخل أيضا، بالفجوة متزايدة الاتساع بين الكنائس ورعاياها، فلم يجد آباء الكنيسة أنفسهم إلا"فنون المسرح"ليتجاوزوا بها الفجوة مع رعاياهم، فأعادوا المسرح ثانية- وعلى نحو لا يخلو من مفارقة عميقة- من رحم القداس الديني.

(١) ترتوليان- "ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.س- ص٣١.

المدخل الثالث

الأنا العاصية والجذور التاريخية

١- وسط بين قوسى الاختزال:

ربما كان من أهم الأسباب الذاتية التى تدعو الفنان لإعلان التوبة واعتزال الممارسة الفنية، إن لم يكن أهم هذه الأسباب على الإطلاق، أن هذا الفنان يعى ذاته بوصفها عاصية أو خاطئة فى حق نفسها وحق ربها وحق الدين الذى اختاره لنفسه أو ورثه بحكم النشأة والميلاد.وهذا الوعى يتبدى بالمنطق قبل أن يتبدى من خلال أى قراءة ممكنة من الأوراق التى حفلت بتصريحاتهم وأقوالهم أو اعترافاتهم وثيقة الصلة باختيار الاعتزال. فمقولة التوبة نفسها إنما تكشف أولا عن الذات العاصية من ناحية، ووضعها بين قوسين توطئة لإهمالها وتجاوزها من ناحية ثانية، فإذا حلت مكانها الذات التائبة تكشفت تحتها"العاصية"ثانية بوصفها مبرر وجودها، لتشير من ناحية ثالثة إلى أشكال من الآثام وأفعال الفجور والتهتك والمجون، والانخراط فى عالم الرقيق الأبيض وإن بدرجات متفاوتة العمق والكثافة.ولكن شيئا من ذلك لا ينسحب على"الفن"لزوما، إلا من قبيل الإزاحة المقصودة، بإرادة أن الفنان يود ألا يحمّل ذاته الإنسانية عبء"الإثم"على نحو جذرى وكلى معا، إنما جزئيا فحسب باعتبارها اختارت"الفن"مهنة، وارتمت فى وسطه الاجتماعى الذى يمكن دمغه بالموحل، وبالتبعية فهذه الإرادة نفسها تفتح أمام الذات سبل التخفف من الذنب بإزاحة الجزء الأكبر منه ومن المسئولية عنه، إلى اختيار"الفن"الذى يمكن- فى الوقت نفسه- الرجوع عنه، وإعادة تصميم"الأنا" الفاعل بسواه، أى بالتخلى عن"الأنا"الفنان.

ومما يعزز البحث فى اتجاه"أوساط الفن الاجتماعية"، لكشف لعبة الوعى بالقصد والإزاحة"من- إلي"، لتبرير"التوبة" واختيار الاعتزال، أن الصحف والكتب التى تناولت ظاهرة التوبة واحتفت بها، ركزت الهجوم على هذا الاتجاه

نفسه، فأحصت الشاردات الممكنة من سلوك الفنانين سواء فى حفلاتهم وسهراتهم الخاصة التى يختلقون لها الأسباب والمناسبات، وأحيانا بلا سبب أو مناسبة للإعلان عن الحفل والاجتماع. بالإضافة إلى تجميع الشواهد من ملفات مباحث الآداب التى تزخر بشبكات الدعارة والتجارة السرية فى اللحم الأبيض، وقد انخرط فيها- بشكل أو بآخر- أنصاف من الموهوبين والموهوبات من أهل الفن والكومبارس، وبعض ممن كانوا على قدر من الشهرة فى يوم من الأيام. ولا يخلو التقصى من إيماءات حقيقية أو مكذوبة عن توظيف بعض الفنانين وخاصة الفنانات فيما يعرف بالأعمال القذرة لأجهزة المخابرات، وربما توريطهم فيها بالضغط عليهم بما أمكن التقاطه وتسجيله من أسرار الحياة الشخصية. ومن ناحية رابعة تمعن الملاحقة الإعلامية فى التركيز بالأخبار والصور والتعليقات على حياة الفنانين الشخصية بما يكتنفها من وقائع الزواج أو الطلاق أو الانخراط فى علاقات مشبوهة بالجنس الآخر، وهى حياة لا تخلو من الشائعات التى قد تتولد من أنصاف الحقائق والوقائع المبتورة من سياقها؛ بما يسمح بالتأويل المغرض والاختلاق، وكثيرا ما يوظف كل هذا فى أفعال النكاية والتشويه المتعمد والإثارة الرخيصة، التى تدمج غالبا فى المنافسة الفنية وتصفية الحساب. وطالما دمجت الأخبار الفنية- من ناحية خامسة- بين شخصية الفنان وعلاقاته الممكنة، والأعمال الفنية التى يشغل بها: ففلان يطلق فلانة أو يتزوجها أو يصفعها أو يأخذها إلى رحلة سرية بعيد عن عيون المجتمع الساهرة.. إلخ، بينما يتضح بعد ذلك- وربما فى متن الخبر نفسه- أن الأمر جملة لا يعدو أن يكون وقائع فى مسرحية أو فيلم سينمائى أو مسلسل أو نحو ذلك، وفى السياق نفسه، فإن لقطة من فيلم قد تتخذ ذريعة للتهجم على الوسط الفنى كله.

ولا شك أن كل أولئك يسهم بشكل أو بآخر فى بناء صورة عامة يختلط فيها الواقع بالوهم والحقيقة بالزيف والإثارة المتعمدة، بينما يسلط الإعلام أضواءه الباهرة على جوانبها بما يزيغ الأبصار بل الألباب أيضا، ويعيد وصلها بالجذور التاريخية. فهذه الصورة- برغم ما فيها من خلط وافتئات على الفن نفسه- تلتهمها العيون والأسماع كمواد شهية ومسلية ومرغوبة فى الوقت نفسه، ولكنها على مستو آخر ترسخ الوسط الفنى بوصفه مجتمعا موبوءا ومرتعا خصبا للشيطان، إن لم يكن مرتعه الوحيد. كما أنها الصورة التى يتولد عنها- فى أغلب الظن- المفاهيم المشوهة والمبتسرة عن الفن والفنان فى الوعى العام، بما فيه وعى الفنان نفسه وتصوره عن ذاته وعن الحياة التى يتعين عليه أن يعيشها إذا ما أصر على هويته بصفته كذلك. فإن وعى الفنان ذاته فى هذا السياق بصفته عاصيا أو خاطئا فى مرتع الشيطان، ثقلت نفسه وغمه وعيه بذاته، ودفعه إلى حالة من السخط الهستيري، والبكاء، وضغطه- من ناحية ثانية- تحت الوقائع المتراكمة والمختزنة فى ذاكرته عن الماضى القريب أو البعيد، فإذا كان من قرار واجب الاتخاذ فلا بد أن يكون الانفلات غير آسف من الوسط الموبوء. ولكن الخطأ والعصيان أكبر من أن يتحمل الفنان مسئوليته وحده، خصوصا وأن أثريهما يمتد من مستوى علاقاته الشخصية إلى المجتمع بأسره، وحينئذ لا بد من كبش فداء من شأنه أن يجاوز الحياة الخاصة من جانب ويرتبط بها- فى الوقت نفسه- من جانب أخر، ولا بد من عذر أو مشجب تعلق عليه الخطيئة ويتحمل ولو قدرا من العذاب من دون الذات الخاطئة، فليكن "الفن" نفسه كبش الفداء والعذر الذى تتداعى دونه سائر الأعذار، وليكن هو الشيطان الذى يغوى ويوسوس بالآثام، إذ لو لم يكن الفنان فنانا، لما اقترف إثما على الإطلاق. وعلى هذا النحو يتشكل طريق التوبة مزينا بالأوهام والأفكار الملتبسة والمبتسرة والإزاحة الشيقة والمواتية معا، فيتجرد الفنان من عباءة الفن ويعتزله غير آسف، وإن كان ثمة

تبرؤ من الإثم والفساد، ومحاولة نشطة لاسترداد رصيد مضيع من الحشمة والحياء، فليكن التبرؤ- من قبل ومن بعد- من الفن وحياة الفنانين.

غير أن الالتباس الواضح- عند هذه النقطة- سواء أكان عمدا أو عن غير عمد، يرجع إلى أن فساد الأخلاق، وتجارة الرقيق الأبيض واقتراف المحرمات، ليس قصرا على اجتماعات الوسط الفني، وإن كان من الموضوعات التى تخضع لمعالج الفن وهمومه.ففى كافة الأوساط المهنية من الممكن أن نجد فيها عديدا من أشكال الفساد. ومن حمق الرأى وسوء التقدير تصور وسط أو جماعة مهنية أو طبقة اجتماعية مغلقة من ناحية، وفوق مستوى الشبهات من ناحية ثانية، فالعلاقات هنا وهناك متداخلة ومنفتحة على بعضها، ولا شيء يمنع الطبيب عن الممرضة أو عن موظفة إدارية أو حتى عن"تومرجية"معاونة، أو مريضة أو جارة له، ليتساقطوا فى فخ الريبة بما يبرره أو لا يبرره إلا بسوء القصد، ولا شيء يمنع المحامين أو التجار أو المهندسين..إلخ عن مثل هذه الفخاخ.غير أن فساد أبناء أى من هذه المهن والأوساط الاجتماعية، أو نفر منهم، أو كلهم بغير اجتزاء حين يصبح هذا النوع من الفساد وباءا ذائع الانتشار، يستعصى معه العزل والتخصيص، لا يؤدى بالنتيجة إلى تأثيم المهنة بحد ذاتها، أو يدعو لتأثيمها وإنكار أهميتها ووظيفتها الاجتماعية فى حياة الآخرين. ولكن لما الانتباه فقط لهذه الآثام التى تفوح منها روائح الأفخاذ فى فراش الدنس؟، وثمة آثام أخرى أخطر وأمر بتداعياتها السوداء على الحياة جملة، وكلها مما يدرج في ميثاق شرف المهنة وضميرها العام، كخيانة الأمانة واستغلال النفوذ والغش فى المعاملات والاتجار فى أسرار العملاء وآلامهم، وادعاء المعرفة بينما الجهل يطبق ويسد آفاق المستقبل باليأس، ويفرش طريق الشيطان بالورود؟. على أن حتى ألوان الفساد من هذا القبيل، وإن زادت حتى تيسر فى نتائجها المؤلمة إغداق اللعنة

على أرباب هذه المهنة أو تلك، لن تقود بدورها إلى تأثيم المهنة ونفى حاجة المجتمع ككل إليها، وتدمير أفق التوقع المنتظر من وراءها بما ينطوى عليه من قيم أو مثل عليا. فلم إذن يتبدى الأمر- فى الوعى العام- وكأن الشيطان احتكر رؤوس الفنانين ووسطهم الاجتماعي، من دون الله؟، ولم يصيبه العمى إزاء غيرهم من أبناء آدم وحواء؟، ولم يؤخذ "الفن" بآثام نفر- قل أو كثر- من أبنائه الفاسدين والعابثين فى الوقت نفسه بما يتوقع منه ويرجي من ورائه، رغم ما فى هذا الموقف من سخف واختلال المنطق؟.

٢- النبش عن الجذور:

ولكن رغم أن الموقف من "الفن" بالقياس إلى غيره من المهن والوظائف الاجتماعية، يبدو غريبا وغير منطقي، إلا أنه قد يجد ما يسوغه فى ضوء الوعى بالسياق التاريخى وما نشأ فيه من أفكار، فثمة عمق يجعل الفن بأهله مختلفا عن سواه من المهن، يعلق القياس ويفسد فى الذهن المساواة بينهم. وفى هذا السياق لا يقتصر تأثيم الفن والفنانين على من تاب منهم واعتزل فقط، بل يمتد إلى قاعدة التلقي، ويتشكل على نحو متفاوت العمق والجلاء فى الوعى العام ونسق قيمه، فلا يعد- من ناحية ثانية- موقفا عارضا أو طارئا، كان الفن منه براء فى الماضى القريب. ولكن على العكس فالموقف الآن يعد تطورا بتحريم الفن دينيا، لموقف قديم تأسس على العيب إضافة إلى الترسيب الاجتماعى للفنانين إلى مستوى طبقة هامشية أو جماعة وظيفية تتحدد بمنظور مزدوج القيم. إنه الموقف الذى تكشف فى الطبقة الوسطي، منذ بدء النهضة المصرية/ العربية الحديثة وقد أخذت بأسباب النهضة الأوربية وأشكالها الثقافية والأدبية، وخرج من أبنائها من تأخذ بلبهم أشكال الفن الوافدة، وحاولوا تأسيسها فى الواقع المشهود. فلا غرو أن يتكشف الموقف بإزاء من يعتبروا رواد المسرح العربي، مثل "مارون نقاش" فى لبنان، و"أبى

خليل القباني" فى سوريا، و"يعقوب صنوع"فى مصر، فضلا عن تلامذتهم ومن انسلخوا عنهم ليمضوا فى الطريق نفسه.

فقد كان الفنانون قبل حلقات النهضة العربية الحديثة فى القرن التاسع عشر، ينتمون إلى الشرائح الدنيا والهامشية فى الوقت نفسه من المجتمع، وخاصة "جماعات الغجر" الذين انتشروا فى مصر والشام واستنبول وكانوا يمارسون عديدا من فنون الأداء، مثل الرقص من خلال"الغوازي"اللائى لم يقتصرن على المنازل الخاصة بل تجاوزنها إلى الطرقات والميادين العامة كما مارسن الختان. واختص الغجر أيضا باللعب التمثيلى بالدمى، مثل"خيال الظل"و"القراقوز"و"صندوق الدنيا"، كما كان منهم فنانو الشوارع ممن يعتبروا بداية عالم السيرك مثل الحواة واللاعبين بالثعابين، ومروضى الحيوانات كالقرادتية، فضلا عن الأدباتية والمداحين الذين يرتجلون الزجل فى مديح المارة انتظارا لجودهم، وكذا"كاشفى الطالع ونبين زين".وبجانب هذه الفنون امتهن الغجر إصلاح الأقفال وتبيض النحاس، وكوّنوا من ناحية ثانية جماعات أو عشائر استقلت بلهجة خاصة بألفاظها وعباراتها التى يتواصلون بها فيما بينهم، ودعم انغلاقهم عاداتهم وتقاليدهم، واتجاههم إلى قصر زواجهم على بنى جلدتهم. وامتهنوا كذلك السطو وأعمال النهب والنصب والسرقة بخاصة سرقة الأطفال وتدريبها على الأعمال نفسها.وأسهمت هذه المهن بلا شك فى عزلتهم بعد انغلاقهم على أنفسهم، كما دعت إلى الحذر منهم وتجنبهم، بل ومطاردتهم حتى قيل إنهم كانوا فى مصر يستوطنون منطقة الجزيرة، وما لبثوا أن طردوا، فاستقروا على طريق المطرية- عند الدمرداش- فى المنطقة التى عرفت بعرب المحمدي[1].ويبدو أن الغجر تعرضوا لحملات المطاردة بسبب ما قيل عن مزاولة

(١) انظر: سعد الخادم- الدمى المتحركة عند العرب- من الشرق والغرب- القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر- ع١٩٣/ ١٩٦٦- ص٩١، ٧٤.

الغوازى لألوان من الأنشطة الخارجة عن حد الأدب، فصدر- فى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا- أمر "محمد على" بإبعادهم عن القاهرة والإسكندرية والعواصم الكبرى، خشية اختلاطهم بالأجانب، كما أوقف نشاط النقابات التى انتمت إليها طوائف المنحرفين وكانت تفرض عليهم رسوما باهظة(١) ولم تكن حملة "محمد على" هى الأولى على مثل هذه الطوائف، ولكن سبق أن أمر بها "الظاهر بيبرس" عليها وعلى تنظيماتها الشعبية التى كان يترأسها مماليك، لما يزاولونه من أنشطة مخلة بالأمن والآداب العامة(٢). إلا أن تكرار الحملات على الغجر وأنشطتهم الموسومة بالانحراف والإخلال بالأمن والآداب العامة، تؤكد الفشل فى القضاء على هذه الأنشطة وبخاصة الفنية التى تلبى الحاجة إلى التسلية والإمتاع وإحياء المناسبات الاجتماعية مثل الزواج والختان، فضلا عن الدينية سواء اقترنت بعودة الحجاج أو بموالد موالد أولياء الله. ولما كان لا شيء يضمن بقاء هذه الأنشطة فى الحدود التى يمكن أن تعد آمنة ولا تخل بالآداب العامة، فضلا الأنشطة التى تعد بحد ذاتها جرائم، فقد تشكل- فى النهاية- الطابع الإشكالى لعلاقة المجتمع بالغجر باعتبارهم جماعات وظيفية. ويؤكد "المسيرى" الطابع الإشكالى للجماعة الوظيفية- فى المجتمع وفى الوعى به- بتعريفه: إنهم جماعة من البشر تجلبهم المجتمعات الإنسانية- عادة التقليدية- من خارج المجتمع أو تجندهم داخله، وتوكل إليهم بوظائف لا يمكن لأعضاء المجتمع القيام بها، إما لأنها مشينة مثل "البغاء" و"الربا" أو متميزة وتتطلب خبرة معينة لا تتوافر لأعضاء المجتمع المضيف(٣) فلا يخلو

(١) انظر سعد الخادم- الرقص الشعبى فى مصر- م. الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٢٨٦/ ١٩٧٢- ص١٩.

(٢) انظر سعد الخادم- الرقص الشعبى فى مصر- ص٢٠.

(٣) د. عبد الوهاب المسيري- الجمعيات السرية فى العالم- ك. الهلال- القاهرة- دار الهلال- ع٥١٥/ نوفمبر ١٩٩٣- ص٣٣.

الوضع الإشكالى من تناقض بين حاجة المجتمع التى تفرض استيعاب"جماعة ما"والإبقاء عليها، وفى الوقت نفسه طردها بازدراء مهمتها ووصمها بالمشينة أو المخلة بالآداب العامة.

ولم تكن أوضاع الشعراء والأدباء فى قصور الأمراء والخلفاء والوزراء وعلية القوم، تختلف عن أوضاع"الأدباتية"و"المداحين"فى الأزقة والحارات والميادين العربية، إذ عاشوا مثلهم من اللعب بالألفاظ وتدبيج المدائح والهجائيات التى اتسعت لها"الدواوين"المتوارثة، بما فيها من عيون الشعر ومناظراته ومعارضاته، وانتظروا- من ناحية ثانية- ما يجود به أصحاب الحول والطول عليهم، فأزرى بهم أو علت مكانتهم بما أسبغ عليهم من حماية بقدر ما رضى عنهم أولو الأمر.وعلى نحو مماثل كان وضع الجوارى والقيان سواء كن سبايا ومغانم حروب، أو اشترين من أسواق النخاسة، فكانت مكانتهن- فى القصور نفسها- مرتهنة بما لهن من جمال القد أو طلاوة الصوت، فإما يتأهلن للرقص أو الغناء أو كليهما معا، فلا ينبغى أبدا أن ينسين أنفسهن إذا علون، ويتجاوزن وجودهن الإشكالي، بما يتولد عنه من معايير مزدوجة فى النظر إليهن ومعاملتهن.

٣- أعباء إرث الجماعة الوظيفية:

فى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، تبلورت الطبقة الوسطى من أصحاب الأطيان الزراعية، والتجار وموظفى الحكومة، وانفتح لأبنائها سبيل الالتحاق ضباطا فى الجيش، كما درسوا الطب والهندسة والحقوق..إلخ، وفيهم من أدرك هذه الدراسة أو تلك فى الجامعات الأوربية إما بالبعثات الحكومية أو على نفقة أهليهم.واهتمت الطبقة بحركة التعليم على غير الأسس التقليدية سواء فى الكتاتيب أو بجوار أعمدة الأزهر، فتوسعت فى إنشاء المدارس الأهلية للمراحل

الأولية بالإضافة إلى المدارس العليا المتخصصة، مما أسفر عن اتساع مطرد فى رقعة المتعلمين بأنصبة متفاوتة من المعرفة باللغات والثقافة الأوربية.واحتاجت هذه الطبقة بالتبعية إلى أشكال مماثلة من الفنون، التى وسمت فى تكوينهم الفكرى بأنها متطورة أو راقية، ولا تكاد تقارن بما تراءى فى بيئاتهم من أشكال متوارثة.وكان لا بد- إن آجلا أو عاجلا- أن يظهر بينهم من تستهويه الفنون الوافدة ويتمثل فى نفسه القدرة والاستعداد لإنتاج ما يماثلها أو يحاكيها وينسج على منوالها، بعد أن التمسها فى بلادها، أو فى المدارس التبشيرية. وقد أنشأت مصر- فى هذا السياق- المسرح الهزلى الفرنسى أو"الكوميدى فرانسيز"وافتتحته فى حفل بحديقة الأزبكية مساء ٤/ ١/ ١٨٦٨، كما أمر الخديوى إسماعيل ببناء دار"الأوبرا"، مما عد أخذا بأسباب النهضة، فأنهيت فى غضون خمسة شهور وتم افتتاحها فى حفل فخيم في١٧/ ١١/ ١٨٦٩، دعى إليه ملوك أوروبا وملكاتها وأمراؤها، بمناسبة الاحتفال بافتتاح قناة السويس.وقد أفسح بناء هذين المسرحين- فيما يقول"الحفني"- أمام الموسيقى والغناء والتمثيل الأوربي، آفاقا جديدة لهذه الفنون، بما يفد إلى مصر- كل عام- من فرق فنية من مختلف دول أوروبا فكانت عاملا كبيرا لتذوق المصريين لها[1].غير أن هذا الرعيل مما عد رواد المسرح العربي، ما لبث أن اصطدم- من ناحية ثانية- بالوضع الإشكالى الذى رزح تحته"الغجر" ومن إليهم ممن أوكلت إليهم كجماعات وظيفية، مهمة ممارسة الفنون فى المجتمع التقليدي، بما تداعى إليه هذا الوضع من معايير مزدوجة، تتراوح بين استيعاب الفنان وقبول مهمته والترحيب بها، وترسيبه- فى المقابل- إلى مستوى الشرائح

(١) د.محمود أحمد الحفني- الشيخ سلامة حجازي/ رائد المسرح العربي- القاهرة- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- ١٩٦٨- ص٥٥.

الهامشية المشبوهة بأدنى السلم الاجتماعي، فلم يكن يسيرا أن تسلم"الطبقة الوسطي"- لاسيما وهى فى مرحلة صعود لتعظيم مكاسبها السياسية، بما يموج فى أعماقها من أسباب الثورة- باختراق أبنائها لمنظومة قيمها ومثلها العليا اجتماعيا، فيتمثلوا عالم الغجر ومن إليهم. فتشكلت- فى السياق نفسه- أولى حلقات وحجج معارضة"الفن"بل ودمغه بالإثم و ومجاوزة الآداب العامة، فى أسر وبيوت البرجوازية العربية، ربما لكبح جموح أبنائها نحوه، والحيلولة دون انخراطهم فيه.ولكن خرج من خرج من"الفنانين"على عادات وتقاليد أسرهم وطبقتهم، فتعين عليهم أن يعانوا أعباء الإرث الذى حملوه- من أوضاع الغجر ومن إليهم- على كاهلهم وفى مخيلتهم ووعيهم بأنفسهم، فإذا هم صيغة أو تنويعة جديدة للجماعة الوظيفية.

ولكن أبناء الطبقة الوسطى ممن تفتحت نفوسهم وأذهانهم للفن وضرورة تجاوز ما كان يقدمه الغجر من فنون تمثيلية فى بيئاتهم، أبوا- وإن يكن بمعاناة واضحة- أن يستسلموا للمعارضة التى صادفوها، ولوطأة حكم العيب الذى يدين أفعالهم، والترسيب الاجتماعى الذى يتهددهم، فراحوا يقنعون أنفسهم ويحاولون إقناع الآخرين أن الفن رسالة سامية، فكثرت على ألسنتهم وفى خطبهم التمهيدية لأعمالهم، وفى مذكراتهم أو تصريحاتهم- التى صارت مع الزمن مبتذلة ومثيرة للتهكم- مهمة الجهاد والكفاح من أجل تغيير النظرة المجتمعية للفن والفنان، وتعديل الصورة الذهنية عنها بما يبدل الاحتقار والتهوين من الشأن، احتراما وتقديرا.

أ- تجربة"مارون"وتوبته فى بيروت:



وفى هذا السياق لم يألو"مارون نقاش- ١٨١٧-١٨٥٥"جهدا فى اتجاه ترسيخ مفهوم يرحب بفن التمثيل ويقدره، فيؤكد فى خطبته التى مهد بها لتقديم"البخيل/ اكتوبر١٨٤٧"كأول أعماله، أن القالب الذى اختاره وإن يكن ذهبا إفرنجيا، إلا أنه سبكه فى صيغة عربية، وأراد له أن يضطلع بوظائفه نفسها فى بيئته الأوربية، حيث رأى المسرح"من بين"الوسائط والمنافع التى من شأنها تهذيب الطباع"، بالألعاب الغريبة التى تُلعب عليه و"القصص العجيبة"التى تُقص فيه، وإن كان ظاهر اللعب وتشكيل الروايات"مجاز ومزاح" فباطنها"حقيقة وصلاح، حتى أنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرتهم، فيأتونها ويفوزون بحسن سياستهم ومسرتهم"[1].

ويوضح"مارون"فى الخطبة نفسها الآلية التى يؤدى بها المسرح وظيفة الإصلاح وتهذيب النفوس والطباع، فالمسرح - وبالدقة الفعل الدرامي- يعنى بكشف عيوب البشر"على نحو يؤدى بالنبيه"من الناس و"الحذر" منهم إلى أن يكتسب بهذه الوسيلة"التأديب"ويرتشف"رضاب النصائح والتمدن والتهذيب"[2].ولا يكاد يختلف"سليم نقاش "ابن" خليل "أخي " مارون" عمّ ذكره عمه فى هذه الوظيفة، وفيما كتبه تحت عنوان"فوائد الروايات والتياترات"فى مجلة"الجنان"عام١٨٧٥، وإن أصبحت لغته الفصحى نقية وأسلوبه أكثر تماسكا، فالمسرح- فيما يقول- المرآة التى تظهر للإنسان تمثال نفسه، فيرى عيوبه ونقائصه فيتجنبها، إذا كان ممن

(١) مارون نقاش- الخطبة التمهيدية لعرض" البخيل"- أرزة لبنان- ص١٦.

(٢) انظر:مارون نقاش- الخطبة التمهيدية لعرض البخيل- أرزة لبنان- ص١٨

يهتدون عن غيهم". ولكن ربما تخلى "سليم" عن مفهوم النصيحة فى عملية التهذيب، وإن اعتمد على قدرة اللبيب الحذر- فى الوقت نفسه- على المقارنة بين نتائج الفضيلة المغرية بالإتباع ونتائج الرزيلة المنفرة، فيقول إن الروايات من شأنها أن "تجلى الفضيلة ونتائجها الحسنة لتميل الناس إليها، وتبدو الرزيلة تحت برقع الأدب مع عواقبها الوخيمة ليرى الناظر شنآنها وشناعتها فيتجنبها ويأنف من الإتيان بها". وتبدو "غريزة الجنس"، وما ينشأ عنها من علاقات عشق وحب.. الخ، محورا رئيسيا لاختبار مفهوم الفضيلة والرزيلة، فيلتمس "سليم" أمثلته فى العشق بدرجاته المتفاوتة الشدة والعمق، مما تعالجه الروايات، مع تأكيده فى كل الأحوال على نتائجه سواء أكانت حسنة أو قبيحة بإظهار كيفية العشق، فإنه قد يكون أدبيا لا يأنف الشهم منه، وقد يكون وخيما لا يقبله الذوق السليم، وفى الأمرين- فيما يقول- فوائد لا تنكر[1] ولا غرو أن يكشف هذا النص ضربا من تحسس الذوق السليم، واتفاق مع الهيئة الاجتماعية، بما تستند إليه من مرجعية فى الأعراف والدين، بوصفها مناط الحكم فى التأفف من العشق أو قبوله. ولكن التوافق من هذا القبيل، يؤدى عمليا إلى تداخل وظيفى بين "الفنان" و"رجل الدين"، مما دعا "رجال الدين" إلى شكل من التواطؤ الضمنى مع بنية الأفكار الكامنة في "الوعى المشترك / common sense" بإزاء الجماعة الوظيفية وأهمها الغجر، لإجهاض تجربة "مارون" وإيقاعه فى فخ الحزن واليأس من إمكانة استمرار فن المسرح فى البيئة العربية.

فقد أغرت "مارون" مظاهر الحفاوة والإقبال التى وجدها لما قدمه من أعمال كهاو، فى قصر أبيه، وأراد أن يبنى مسرحا ويتحول بجملة من التفوا حوله من الأقارب والأصدقاء إلى فرقة محترفة، ولكنها- من الواضح- أنها كانت استجابة

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٤٤، ٤٥.

جمهور نوعى يضيف فى القصر فلا يأنف من المجاملة أو النفاق مراعاة لأصول المضايفة، ولا ضير من كل هذا مادام احتفاء بابن المضيف الكبير الذى يلهو ويتسلى بما يراه ألعابا ترضيه، بينما يظل أمره محصورا فى قصره المنيف لا يتعداه. ولذا سرعان ما تغيرت الاستجابة كلية حين حصل "مارون" على ترخيص ببناء مسرح على أرض له بجوار بيته، وأتم بناءه وعرض عليه عمله الثالث والأخير "الحسود السليط/ ١٨٥٣"، على نحو ملأه يأسا وقنوتا، وإذا به يوصى بنفسه- وقبل موته- بتحويل المسرح إلى كنيسة فاشتراه "قاصد الرسولي"، لهذا الغرض، ولعله كنيسة "السانتا" المعروفة اليوم فى بيروت، بحى الجميزة على مدخل طريق النهر[١]. ويذكر "سليم النقاش" من أسباب حزن عمه "مارون" وقنوته، أنه رأى بنفسه عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد، لأنهم لا يعرفون منافعه، رغم كل ما بذله من جهد فى جذبهم إليه بزيادة جرعة الموسيقى والغناء تارة، وجرعة الفكاهة والإضحاك تارة أخرى، فضمن آخر أعماله ما يفيد بأن دوام هذا الفن فى بلادنا أمر بعيد[٢]. ولا شك أن هذا التضمين نفسه يؤكد أن دافع اليأس والقنوت كان سابقا عليه زمنيا، وكامنا من ناحية ثانية إما فى ندرة الجمهور العام الذى أم حفلاته أو أهملها كلية، أو فى بدء الحملات الدينية على الممارسة الفنية بحد ذاتها، وربما فى العاملين معا. فليس صحيحا- فى هذا السياق- ما يقوله "مندور" من أن "مارونا" وأصدقاءه من الممثلين كانوا- فى بادئ الأمر- يتزلفون إلى الناس ويتملقونهم ليحضروا تمثيلهم، ثم صار الناس يتقاطرون إليهم[٣]. وأكبر الظن أنه تأثر بمقاله "نيقولا" فى خطبة افتتاحه لعرض "السليط الحسود" مخاطبا أخيه بعد

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٣٨. وانظر: د. محمد مندور- الفن التمثيلي/ المسرح- ص٢٨، وانظر: محمود كامل- المسرح الغنائى العربي- ص٥، وانظر: لنداو، يعقوب- م.س- ص١١٨

(٢) انظر: د. محمد يوسف نجم- م.ن- ص٣٨.

(٣) د. محمد مندور- الفن التمثيلي/ المسرح- ص٢٨.

موته داعيا: قم وانظر إلى غيرة الجمهور وانعطافه إلى هذا الفن، وبعد أن كنت تتملقهم ليحضروا رواياتنا ولم يكن يلبك إلا قليل، صاروا يتقاطرون إذ يسمعون بتشخيص رواية [1]، فهذه الخطبة يوجهها "نيقولا" إلى جمهور يؤمه والى بيروت ونخبة من علية القوم فيها، جاءوا متبرعين من أجل الفقراء، مما يشى بأقدار متفاوتة لرغبة الوجود بين الحكام، والتظاهر بأعمال الخير علانية قبل كونها رغبة تقاطر على المسرح وإقبال حر عليه، ولو أن شيئا من هذا التقاطر لاح فى آخر حياة "مارون"، لما يئس واغتم، وشعر أن بنى وطنه لا يقدرون جهوده، وأن فنه لن يدوم طويلا فى البلاد.

ومن ناحية ثانية يمكن التماس المعارضة الدينية التى يذكرها "لنداو [2]"، بما يفسر حزن "مارون"، وأقواله الأخيرة ووصيته، ويشى بالأجواء التى أحاطت الممارسة المسرحية سواء فى آخر حياته أو بعد موته، ويعزز ما نذهب إليه من خطأ التعويل على إقبال الجماهير من شرائح النخبة وفى مناسبة محملة بدوافع مغايرة للاقتناع بأهمية المسرح. فقد اشرأبت أعناق زعماء من الكاثوليك والأرثوذكس ضد المسرح، واتهموا الفنانين بالتهاون فى مراعاة دينهم أحيانا، وباللا "أخلاقية" والمباءة أحيانا أخري. ولا شك أن هذه المعارضة وجدت مبررا قويا مما عد انحرفا فى الممارسة حين أثمرت دعوة "مارون" وريادته ظهور فرق مشابهة، وتعددا فى أماكن العرض، ولكن ما لبث أن أسيئ إليها بتمثيل روايات يصفها "شيخو" بالمخلة بالآداب "مما عده مضرات [3]. وهذا ما دعا "سليما" - على الأرجح - ليقول فى السياق نفسه إن من الروايات ما أتى بفوائد لا تحصى، ومنها ما أتى بأضرار

(١) نيقولا نقاش - مقدمة: أرزة لبنان - ص٦.

(٢) لنداو، يعقوب - دراسات فى المسرح والسينما عند العرب - ص١٢٠. وانظر أيضا:

http://www.yabeyrouth.com/pages/index2461.htm،

(٣) انظر: د. محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص٥٤.

جمة(1)، ويفسر من ناحية أخرى ما يذكره "نيقولا" فى مقدمة "أرزة لبنان"، عن ظهور عديد من المسارح فى بيروت بعد أخيه، لكنها أهملت، أو- وفق تعبيره- من عدم الاكتراث لعبت بها أيدى سبأ(2). والواقع أن أى محاولة لفهم وصية "مارون" بتحويل مسرحة إلى كنيسة، لا بد أن ترجح وعيه بإعراض الجمهور عنه، وأن شيئا من الابتذال والانحراف فى الممارسة الفنية وقع فى أخر حياته، وأنه شهد جانبا- على الأقل- من الحملة الدينية على المسرح، وناله قدرا من رذاذها، مما دفعه للشعور بالذنب، وفق ما يذكر كاتب المادة عنه فى موقع "ويكبيديا" الإلكترونى (3). ولكن بغض الطرف عن حكم الابتذال والانحراف الذى قد يطلق جزافا على الأعمال الفنية، بمجرد تناولها موضوع "الحب" بتنويعاته الممكنة، فهذا الحكم نفسه مسندا بمقولات رجال الدين، جعل "مارون" أول التائبين عن "الفن" فى العصر الحديث، وقد وقر فى قلبه شعورا طاغيا بالذنب أو الإثم، دعاه - من ناحية ثانية- إلى التكفير عنه كلية بوصية تحويل مسرحه إلى كنيسة، وكأنه يود لو وضع المسرح بين قوسى الإهمال والنسيان ومحاه من ذاكرة التاريخ، وربما لو أطال الله عمره قليلا أو كثيرا لأعلن رهبنته واعتزل الحياة جميعا، أو أوقف جهده على الدعوة للدين- كما نرى هذه الأيام- بعد أن يهدى المقربين منه، ليمنعهم عن المضى فى السبيل الذى مهده بنفسه، بوصفه عمل إبليس الملعون. ولكن غواية "المسرح" انتشرت وامتدت بعشاق جدد من بيروت إلى دمشق، فأخذت بقلب "أحمد أبى خليل القباني"، مترافقة- فى الوقت نفسه- ببنية الوعى الإشكالى سواء ببعده القار فى عامة الناس، أو بعده الذى يستدعى تهجم رجال الدين.

(1) انظر: د.محمد يوسف نجم- م.ن- ص٤٤.

(2) نيقولا نقاش- مقدمة: أرزة لبنان- ص٧، وانظر: محمد يوسف نجم- م.ن- ص٥٤.

(3)http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4

ب تجربة القبانى ودعوة الهدم والتخريب

وقد كان"أبو خليل[1]/ ١٨٣٣ - ١٩٠٣"ينتمي - هذه المرة - إلى عائلة مسلمة حرص آباؤها الأوائل على بناء مدرسة للعلوم الدينية وجامع كبير، نذروا لهما أوقافا تعين على بقاء وتناقل سيرة عطرة على ألسنة الأجيال المتعاقبة، وتشكل - من ناحية ثانية - مناخا مواتيا بمؤثراته الأولية عليه، فألم بالقراءة ومبادئ العلوم فى أحد الكتاتيب والتحق بالمدرسة الابتدائية، وعرف طريقه إلى الدروس الدينية فى المساجد، وفى البيوت[2] ولكن الموهبة التى جبل عليها وجهته إلى غير ما أريد له. فأغرم بالموسيقى وغناء الموشحات والأدوار وفنون الأداء المركبة ك"الحكواتي"و"خيال الظل" وعرف طريقه إلى مجتمع أساتذة تشرب خبرتهم فى هذه المجالات مثل"ابن السفرجلانى [3] و"على حبيب" صاحب خيال



(١)- ولد أبو خليل لأسرة عريقة بدمشق ذات أصول تركمانية، يتصل نسبها بأكرم آقبيق الذى كانا مستشارا للسلطان العثمانى سليمان القانوني، واستقرت أسرته منذ زمن بعيد فى دمشق، وكان أحد أجداده"شادى بك آقبيق"هو الذى بنى مدرسة الشابكية للعلوم الدينية، إلى جانب جامع كبير، ورصد للإنفاق عليهما أوقاف القنوات جميعا وهى حى سكنى عريق فى دمشق، أما لقب القبانى فقد جاءه من امتهانه القبانة فى باب الجابية، وكانت فى هذا الزمان ملكا لفريق من العائلات فى كل حى من أحياء دمشق. انظر:الموقع الاليكتروني
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%A8%D9%88_%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84_%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A8%D8%A7%D9%86%D9%8A

وموقع:
http://www.syrianstory.com/k-kabanny.htm

(٢) انظر: د.محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص٦١.

(3)http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%A8%D9%88_%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84_%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A8%D8%A7%D9%86%D9%8A

الظـل، فـضلا عـن الـشيخين"أحمـد عقيـل"الحلبـى و"عقيـل المنجـي"الـصوفى الدمشقي، اللذين أخذ عنهما ما يعرف برقصة"السماح"التى كانت تقدم فى مقـاهى دمشق بتنويعاتها الممكنة، ويؤديها الرجال والنساء معا.ويـضيف"عبـد الكـريم" فى دراسته "البحث عن إبداعات أحمد أبو خليل القبانى الموسيقية"(1)، أن القبـانى ولـع بالموسيقى منذ نعومة أظفاره، وكانت لديه قدرة على الحفظ، حتى أنـه تلقـن خمس موشحات فى ليلته الأولى عند"على حبيب" فحفظها جميعا، والواقع أن علاقته بهذا المخايل، تتأكد بتردده على مقهى حى العمارة، كما يتأكد ميله للموسيقى بتردده على حلقات الموسيقى والإنشاد والموالد. ولكن هذه الميول بما انصرفت إليه مـن اهـتمام منـاقض لما توقعتـه منـه بيئة المنشأ، مـا لبثـت أن أيقظـت الـوعى الإشـكالي، فلقـى معارضة من أساتذته فى حلقات الدرس الدينيـة، إلا أنـه ظـل متعلقـا بخيـال الظـل وأهله، غير مبال بالمعارضة. وإذا به- بعد أن أجرى تجاربه المسرحية الأولى فى ظـل ولاية"صبحى باشا"- يفاجأ بيقظة الوعى الإشكالى نفسه وقـد ربـط صراحـة بـين الفن الوافد، وأشباهه القديمة فى الفنـون المقترنـة بعـالم الغجـر، فيـذكر أن"مـدحت باشا"دعـاه للتخلى عـن"الأراجـوز" والبحـث عـن فـن آخـر(2). ويبـدو أن الـسياق التاريخى لفن المسرح- إن لم يكن للفنون عامة فى البيئة العربيـة- سـيظل محكومـا فى مده وجذره، ازدهاره وانحساره، بموقـف الـسلطات الـسياسية الحاكمـة، وبمـدى وعيها بأهميته وضرورة تـوفير الحمايـة لـه وتـشجيعه، فـإن كـان واليـا مثـل"صبحى باشا"شجع" القباني"وحثه على المضى فى اختياره، فواليا مثل"مدحت باشا"اضـطر لأن يطـأطئ بهـذا النـصح رأسـه- ولـو مؤقتـا- دون الـوعى الإشـكالى ومعـاييره

(1) انظر: محمود كامل- المسرح الغنائى العربي- ص12،11.وانظر: محمـد الـسيد عبـاس- فى رحـاب المسرح- ص31. وانظر: http://www.syrianstory.com/k-kabanny.htm، وانظـر مـا كتبـه"أحمـد مظهـر سعدو"من عرض لدراسة "عبد الكريم عبد الرحيم"فى موقع:ديوان العرب
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9465

(2)http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=447444&issueno=10592

المزدوجة، ونظرته البالية للجماعة الوظيفية، بما يترافق- من ناحية أخرى- مع أبنية الوعى الديني، ولكنه عاد للمساندة حتى أُقصى عن الولاية.

وعلى أية حال، فقد توافر "القباني" على تقديم أعماله سواء بإعداد المسرح فى بيته، مثلما فعل من قبله "مارون" أو بإعداده فى بيت صديق له، ولو من قبيل التجربة، كما فعل عند تقديم مسرحيته الثانية التى استمدها من جراب "ألف ليلة وليلة" من حكاية "الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح"، قبل أن يعرضها فى كازينو "الطليان" فى محلة باب "الجابية" عند سوق مدحت باشا[1] وهنالك تكشفت المعارضة الدينية، وانصبت بشكل جزئى على اختيار "القباني" الشبان فى أداء أدوار النساء، إذ أنكر الشيوخ هذا الاختيار ورأوه بدعة، ورفعوا شكواهم إلى والى دمشق مرة، وحكومة الآستانة أخرى[2] ويبدو أن "نعرة الذكورة" هيمنت على من ندّدوا بالقبانى من هذه الزاوية، ورأوا فيها ضربا من تزييف البنات، لا لأنهم يريدون على المسرح نساء حقيقيات تؤدين أدوارهن الطبيعية، لا شبانا مردا يتنكرون فى ثيابهن ويرقصون مثلهن أو يتنهدون على نحو ما تفعلن متلقيات حديث الهوى والغرام، بل لأنهم لم يستطيعوا رؤية مشهد التنكر فى ضوء مفهوم "التخيل"، و"الضرورة" الفنية التى تتسق من ناحية أخرى مع عرف وقيمة اجتماعية لا تستبيح السفور بالنساء على المسرح، إنما فى ضوء ثقافة دينية سطحية تستند على حديث نبوى يلعن باسم الله المتشبه بالنساء من الرجال، والمتشبه بالرجال من النساء. وكأن هناك استعادة غير واعية لمنطق آباء الكنيسة- على نحو ما ورد فى مكانه من الكتاب- وقد رأى فى ارتداء الممثل لكعب عال على المسرح

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٦٥.

(2) http://www.geocities.com/safahat_chamiyeh/personalities/abu-alkhalil-alkabani.htm

وانظر أيضا: http://www.syrianstory.com/k-kabanny.htm

تحديا لإرادة الله فى تحديد قامته!. وتبلورت هذه المعارضة عفويا فى تأليف شعرى ساذج يسهل جريانه على ألسنة الصبية فى الشوارع وظل السوريون يرددونه ويتفكهون به أمدا طويلا داعين"القباني"- من ناحية ثانية- إلى العودة لمهنته أو"كاره"باعتبارها أفضل له مما لجأ إليه، ولو من قبيل"الكوميديا"أو إثارة الضحك. فعلى النحو التالى جاءت أشهر الصيحات الملحنة، فيما تناقلته المراجع:أبو خليل النشواتي/ يا مزيف البنات- ارجع لكارك أحسن لك/ ارجع لكارك نشواتي(يقصدون خاله أسعد النشواتى الذى عمل معه قبانيا)- أبو خليل مين قالك على الكوميديا مين دلك/ - ارجع لكارك أحسن لك/ ارجع لكارك قباني- أبو خليل القباني/ يا مرقص الصبياني- ارجع لكارك أحسن لك- أبو خليل القباني[1].

إلا أن الوالي"مدحت باشا"أمكنه فيما يبدو امتصاص هذه الموجة من السخط، وقدم- على العكس- يد العون لفن المسرح، ودعم الجهود إليه، فأظهر"القباني"مسرحية"أبى الحسن المغفل"التى سبق أن ألفها "مارون نقاش"، كما أظهر"عايدة"التى أعدها"سليم نقاش"عن أوبرا شهيرة بالاسم نفسه، وذلك بمعاونة صديقيه"اسكندر فرح"و"جورج ميرزا"، اللذين استطاعا- من ناحية ثانية- أن يستقدما الشقيقتين"مريم ولبيبة"من بيروت[2]، لأداء الأدوار النسائية، تجنبا لما أثير من انتقادات لاذعة، عن لعب الشبان لأدوار النساء.ولكن"رجال الدين"ما لبثوا أن وجدوا فيما أراد أن يتجنبه القباني، حلا أدعى لتكثيف الهجوم وإعلاء نبرته، فهاجموا هذه التجربة من زاوية ظهور العنصر النسائى فى الفرقة،

(١) انظر: محمود كامل- المسرح الغنائى العربي- ص١٠، وانظر: د.محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٦٨،٧٠.

(٢) انظر: د.محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٦٦. وانظر ما كتبه"فيصل خرنش" فى موقع: http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=447444&issueno=10592

وبظهور مسرحية"أبى الحسن"، فالمرجع نفسه يربط بين ظهور"هارون الرشيد"على المسرح فى المسرحية، وبين هياج المشايخ الرجعيين قياما وقعودا، حتى رفعوا احتجاجا بذلك، إلى الحكومة العثمانية بالأستانة، فأصدرت إرادة"شاهانية"بمنع التمثيل العربى فى سورية(1). ولكن أمر السلطان بمنع التمثيل فى سورية، لم يصدر تلبية لهذا الاحتجاج فى ظل ولاية "مدحت باشا"الذى حاول- فيما يبدو- أن يحتوى الشيوخ، ويفسح- فى الوقت نفسه- مجالا لاستمرار خطته الإصلاحية، فدعاهم إلى تجربة ثانية، وطمأن"القباني"على حياته وأمر بإعطائه من بلدية دمشق تسعمائة ليرة ذهبية ليستمر فى عمله فقدم"الشاه محمود"(2). ولكن واقعة الاحتجاج تصل إلى "مندور" مشوهة، ويبدو معتمدا فيها على تواتر أقوال محرفة عن مواضعها، تخلط بين أحداث المسرحية وأحداث تاريخية تتناول فتك الرشيد بالبرامكة، وتخلط بين موقف هذا النفر من رجال الدين وموقف"الوالي"الذى أخذ على عاتقه تصفية تجربة القبانى فى سورية- سواء أكان طوعا منه أو استجابة لأمر السلطان.ويري"مندور"موقف رجال الدين- على أية حال- تعصبا دينيا غبيا، وغيرة كاذبة على الخلفاء السابقين، أو غضبا- فى حقيقته- خوف على السيد التركى وعلى أمثاله من حكام الولايات، الذين يتضاءل إلى جوار ظلمهم وغدرهم، فتك الرشيد بالبرامكة (3). ولكن سياق الخبر عن واقعة هياج الشيوخ، يستبعد فكرة أن المسرحية انطوت على شيء من التنديد السياسى

(1) -انظر: د.محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٦٦. وانظر ما يذكره"عامر صباح المرزوق"، من أن مسرحيات القبانى أهاجت عليه الحاقدين والخصوم بتأليب السلطان عبد الحميد الثاني، الذى أمره بإغلاق مسرحه: موقع
http://www.masraheon.com/old/phpBB2/viewtopic.php?t=399&sid=8bcf579d62e908b929c6c4fcba184244

(2) لعله يقصد"الأمير محمود نجل شاه العجم"التى وضعها القبانى نفسه، انظر: د.محمد يوسف نجم- م. ن- ص٦٦.

(3) انظر: د.محمد مندور- المسرح- الفن التمثيلي- القاهرة- دار المعارف- ط٣/ ١٩٨٠- ص٢٩.

بمؤسسة الخلافة، ولكن يربط احتجاجهم بإحساسهم- صادقين أو كاذبين- بما رأوه مهانة يتعرض لها"الخليفة هارون- الوزير جعفر"حين يتنكرا فى ثياب الدرويشين"دادا محمود- دادا مصطفي"ليجوسا بين الرعية، فيلهوان مع"أبى الحسن" فى سكراته التى لا يفيق منها، بما يتخللها من تصوره اعتلائه عرش الخلافة، وانتقامه ممن أسهموا فى إفلاس تجارته وتنكروا له. وعلى مستو آخر كيف تسبب الخليفة بتهكمه على"أبى الحسن"فى طلاق زوجته، ومرة ثانية حين تملكته روح اللهو فخدر"أبا الحسن"واقتاده إلى فراش الملك وألبسه ثيابه، وإلى عرشه وهيلمان سلطانه وجلساته بين جواريه، فيتبدى لاهيا بحيرته الملتبسة بين ذاكرته وواقعه المؤقت فى بلاط الخلافة(1)، وقد كانت الجوارى فى قصور الخلفاء والأمراء والوزراء ومن إليهم، بما تقدمنه من رقص وغناء وألوان المتع الحسية، عالما استبد بوعي"أبى الحسن"وأخذ عليه نفسه فى سكراته، وفى حلمه أن يصبح خليفة.

وعلى هذا النحو يبدو أن وعي"رجل الدين"يميل عامة إما إلى إهمال التاريخ وتفصيلاته التى قد تملأ صفحات الكتب الممكن توافرها بين أيديهم، أو إلى التنعم بصورة زائفة عنه خلوا مما يشينه أو يغير من الصورة الذهنية التى يودون ترويجها عن رموزه. فلم يكن التاريخ الإسلامي- لاسيما بعد الخلافة الراشدة- مما يعين- غالبا- على رسم صورة مطهرة أو ورعة عن بلاط الخفاء الذين تخول لهم"الخلافة"سلطة القيام على شئون الدين بين رعاياهم، كما تخولهم سلطة سياسة أحوال الديار والعمران والغزو أو ما كانوا يدعونه بالفتوح.فعلى العكس تزدحم كتب التاريخ بالأحاديث المتواترة عن امتلاء البلاط العباسى والأموى بعديد من الجوارى من مختلف الأعمار والأجناس، فمنهن بنات من الفرس والترك والروم والجركس والأرمن، ومن كن بنات أكاسرة وقياصرة أو بطارقة، قاصرات الطرف ناعمات الكف لم تبتذلهن المهن أو تمتهنهن المحن قبل الأسر، وكان هؤلاء وأولئك

(1) راجع مارون نقاش- هارون الرشيد وأبى الحسن المغفل(أرزة لبنان)- ف1: ص122:157، وف2: ص158:210.

من سبايا الحروب اللائى نظر إليهن بوصفهن فيئا أفاء به الله- فيما يقول"عفيفي"- على المسلمين وولى أمره إمامهم، فإن شاء تجاوز عنه ومنّ به، وإن شاء بسط عليه يده وعاد به على ذوى الحق فيه". ويضيف أن"الرشيد"- مثلا- أهديت له جارية رائعة الجمال، فاحتفل بها احتفالا أخرج فيه- من جواريه المغنيات وساقيات الشراب- زهاء ألفى جارية فى أحسن زى وأتم حلية، مما أوغر صدر زوجته"زبيدة"بالغيظ والغيرة(١)وغير بعيد عن هذه الصورة نفسها ما تواتر من أخبار عن الصراع على العرش بين أبناء الخلفاء من زوجاتهم الشرعيات اللائى كن فى عداد"الحرائر، وأبنائهم من الجوارى اللائى كن فى عداد"الموالي"ممن ملكت أيديهم أو الفيء فاء به الله عليهم، على نحو لا يعدو أن يكون إضفاء صبغة شرعية فحسب على البغاء والدنس فى القصور المنيفة.

ويبدو أن الصورة التكوينية التى تواترت عن بلاط الخلفاء، وقد استدعتها من الذاكرة التاريخية الصورة المماثلة التى ترددت فى عرض"أبى الحسن"، لم تكن قد اختفت وكفت عن إعادة إنتاج نفسها فى بلاط الخلافة العثمانية. فقد اتسع ملك بنى عثمان وترامت أطرافه، واستملحوا أن يلقبوا بظل الله على الأرض، وتوسعوا- وفق الأميرة جويدان- فى اقتناء الجوارى والغلمان من مجريين وشركسيين ويونانيين وبلغاريين وألبانيين، ومن نال منهم حظوة عند السلطان رقى إلى أعلى المناصب حتى أُنعم على بعضهم بلقب الإمارة، وكانت الحظوة لا تنال بذكاء العقول إنما بجمال الأجسام". وتضيف أن بين الخلفاء من كان عبدا لشهواته، ومقامه فى الحريم على وسائد ناعمة وحوله النساء والغلمان والزهور والروائح العطرية، وكل ما من شأنه إثارة الشهوة(٢). ولا غرو أن يتولد فى هذا المناخ بين الجوارى والغلمان الدس والتآمر فى البلاط سعيا لنيل الحظوة والتأثير

(١) عبد الله عفيفي- المرأة العربية فى جاهليتها وإسلامها/ ج٣- ص١١.

(٢) الأميرة جودان- المذكرات- ص٩٦

على شئون الحكم، كما شُرع لفترة طويلة قانون قتل الأخ، اتقاء لفتنة التزاحم على العرش بين أخوة من أمهات مختلفات، وكان أولياء العهود يبقون حبيسى حريمهم الخاص، فلا يجرؤ أيهم على تركه أو مخاطبة إنسان إلا بإذن السلطان، وحين يتولى العرش تسير حريمه معه ليطردن حريم السلطان الميت[1].وعلى أية حال، فأمر ما فى وعي "الشيوخ" - إن لم يكن وعى رجال الدين عامة، كما أتضح سابقا من قراءة آراء آباء الكنيسة الأولين- يدعوهم إلى التواطؤ مع الأوضاع المزرية والقميئة فى الواقع، فلا تستثير حفيظتهم بقد ما يستثيرهم أى محاولة للتنديد بها وفضحها، فتتبدى هذه المحاولة نفسها فسادا وإفسادا.وانطلاقا من هذه الفكرة- التى ربما كانت ضمنية فى بنية الوعى المحركة لفعل الشيوخ فى مهاجمة عرض "أبى الحسن" - اهتاج الشيوخ من صورة "هارون" متنكرا مع وزيره بما تداعت إليه من أنساق أفعال الهزل ولو مؤقتا، كما اهتاجوا من وجود العنصر النسائى فى صورة جوار وقيان، فاشتدت حملتهم وأوهموا السلطان "عبد الحميد" - وقتذاك- بأن القبانى يفسد النساء والغلمان، وينشر الفسق والدعارة[2] كما المحوا إلى صور القيان وهن تنشدن بديع الألحان بأصوات توقظ اللذة النائمة فى النفوس، على نحو صعّد فى مخيلتهم- كما تصعد فى مخيلة آباء الكنيسة من عروض المسرح الروماني- فكرة مفسدة "فن التمثيل"، وأنه يهيئ أجواء الفجور وتحريض النفوس على الزنى، فلا استبعاد النساء عن المسرح أرضاهم، ولا استدعائهن لمثل أدوارهن الطبيعية فى الحياة، خفف بالعلنية هاجس الجنس فى نفوسهم.فانعطفوا- من ناحية ثالثة- إلى صور الصبابة ومراودة النفس بما تستدعيه من دسائس القصور، وفتنة قلب العابد، وحل عقد الزاهد. ويسجل "محمود كامل" من احتجاج هؤلاء الشيوخ: إن وجود

(١) انظر: الأميرة جودان- المذكرات- ص٩٣:٩٨.

(٢) انظر:

http://www.yabeyrouth.com/pages/index1112.htm

التمثيل فى البلاد السورية تعافه النفوس الأبية، ونراه على الناس خطبا جللا ورزءا ثقيلا، لاستلهام جود القيان ينشدن بديع الألحان، بأصوات توقظ أعين اللذات فى أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات، فيمثل على مرأى من الناظرين ومسمع من المتفرجين حال العشاق، فتطبع الذهن بسطور الصبابة والجنون وتميل بالنفس إلى الخلاعة والمجون فكم بسببه قامت حرب الغيرة بين العوازل والعشاق، وكم سلب قلب عابد وفتن عقل ناسك، وحل عقد زاهد"[1].

ولكن يبدو- على مستو آخر- أن"ألف ليلة وليلة"بوصفها المصدر الذى استقى منه"مارون نقاش" مادة مسرحيته"أبى الحسن المغفل"، كانت أحد العوامل التى التبست بوعى الشيوخ حين هاجموا تجربة"القباني"فى تمثيلها وإخراجها، فهى من الحكايات التى تنتمى للأدب غير الرسمي، ويكثر ترديدها على ألسنة الحكائين فى المقاهي، وبالتبعية فهى جزء من عالم التسلية الذى تضطلع به فئة من الجماعة الوظيفية ذات الوضع الإشكالى فى المجتمعات العربية التقليدية وقتذاك، وقد بدا أن"القباني"أصبح واحدا منها يروج بضاعتها نفسها، وإن يكن بأسلوب مغاير. وفى هذا السياق لم يكتف"الشيوخ بعريضة الاحتجاج التى رفعوها إلى الخليفة العثماني، فتطوع منهم"الشيخ سعيد الغبراء"- سواء أكان ممن وقعوا الاحتجاج أو انضم إليهم- واتجه للآستانة إثر ولاية"مدحت باشا"، وتحين فرصة وجود السلطان"عبد الحميد"فى صلاة الجمعة، وانبرى خطيبا ليحذر خليفة المسلمين من بدع التمثيل الجهنمية المهددة عقيدة المسلمين ويستغيث به: أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق والفجور تفشيا فى الشام، فتهتكت الأعراض وماتت

(١) انظر: محمود كامل- المسرح الغنائى العربي- ص٩، ١٠. وانظر أيضا: فكرى بطرس- من أعلام المسرح الغنائى فى مصر- مذاهب وشخصيات- الدار القومية للطباعة والنشر- ع١٤٢/ ١٩٦٦- ص٢٠، وانظر: د.محمود أحمد الحفني- الشيخ سلامة حجازي/ رائد المسرح الغنائي- ص٦٥.

الفضيلة، ووئد الشرف واختلطت النساء بالرجال. وهنا تصدر الإرادة السنية إلى "حمدى باشا" والى الشام بمنع "القباني" من التمثيل وإغلاق مسرحه[1]. وعلى هذا النحو استبدلت الإرادة السنية "حمدى باشا" بمدحت باشا، لينفذ لها رغبتها، وبدا فى الوقت نفسه الخطاب الدينى بالغ التركيز على "المرأة"، كقاعدة لبناء الأخلاق، فاحتجازها وارتهانها خلف الجدران مدعاة لإحياء الفضيلة والعفة والشرف، أما إذا تراءت أمام الرجال وبينهم، فهى وقود الفتنة ومناط الفجور بما تثيره من هاجس الجنس. وهذا الخطاب يمكن النظر إليه - وفق "ماكس فيبر" و"دور كاييم" - بصفته فعلا اجتماعيا يستهدف تحقيق غايات محددة أو فوائد عملية أو تحقيق بعض القيم العليا، أو مزيجا منهما معا، وينبغى فهمه فى إطار المعانى التى يخلعها الأفراد عليه[2]. وكان البين فى هذا الخطاب نفسه أنه يهدف إلى استبقاء الحد الفاصل بين ما يتصوره الوعى السائد "عالم الحرائر" المحتجزات فى "الحرملك" خلف الجدران والبراقع ونحوها، وعالم الغوازى أو الغانيات والقيان اللائى يستبحن بالخلطة ولا يستنكرنها، أو تستنكر منهن، لأنهن فى النهاية إما "سبايا" حرب فرضت عليهن الذلة والمهانة إلا بما أمتعن، أو وارد سوق الرقيق فاشترين متاعا بالمال، أو إفراز مجتمع الغجر فيستأجرن للمتعة، وكلهن تنويعات على ذوى الأدوار الوظيفية، فإن تحطم الحد الفاصل بين العالمين لتسود بنية الجماعة الوظيفية، كان المعنى - منطقيا - فيما ما رآه "الغبراء" ومن لف لفه من رجال الدين، أو أرباب التقاليد - تفشيا للفسق والفجور، وخللا فى نسق "القيم"، بغض النظر عن اختلاله أصلا فى الطبقة العليا.

---

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص٦٨. وانظر: د. محمود أحمد الحفني - م.س - ص٦٦.

(٢) انظر: كريب، إيان - النظرية الاجتماعية من باراسونز إلى هابرماس - ص٦٦

غير أن المراجع المتوافرة لا تدع هذا الخطاب منغلقا على أغراضه الكامنة فى بنية أفكاره، بل تنبش وراءه بحثا عن الدوافع الخفية إليه، والتى تتستر- فى الوقت نفسه- بالغيرة على الفضيلة، فتدمجه فى سياق كاشف عن فساد ذمة"الغبراء"وأمثاله من الشيوخ ليصبح قابلا المساومة، ومن ثم السكوت بالرشوة دون ما هيج الدنيا ولم يقعدها ضده، وربما قادته الرشوة إليه غير آنف منه. فيرد فيها أن"القباني"تنبه للخطر المحدق بحركته الفنية الوليدة وعمد- فيما يذكر الكيلاني- إلى إرضاء زعماء الرجعية ممن تسلطوا على أفئدة الجهلة والرعاع، وقبل أن يقاسمهم ربحه، ولكن يبدو أن نصيب الشيخ"الغبراء"، الذى تسلط على عقول العامة ببيانه ولسانه، كان ضئيلا، فشد رحاله إلى الآستانة بعد أن أعجزته الحيلة عن محاربة أبى خليل فى بلده[1] ولكن المثير أن ما أصاب"القباني"عام ١٨٨٢، بإغلاق مسرحه أصاب جماعة التجديد الأدبى فى تركيا نفسها- وإن بسبب نزعتهم للتحرر والانطلاق التى اكتسبت طابعا سياسيا وحركيا معا- فأغلق مسرحهم وزج ببعضهم فى السجن[2].ويبدو أن اتجاه"القباني"لرشوة رموز الرجعية ليكفوا عنه أذاهم، صحيحة على نحو ما، إذ تتردد فى خبر آخر متعلق بمسيرته الفنية وتحوله كلية إلى الاحتراف، فما يذكر أنه باع أملاكه ليؤجر بناية في"خان الجمرك"المشهور الواقع فى منطقة البريد، ويؤسسها بما يلزم كمسرح.وقيل أن ثمانين بالمائة من أعيان دمشق وأتباعهم، كانوا يدخلون المسرح ليروا ما يعرضه من فنون، دون أن يدفعوا بدل الدخول، بينما"القباني"يتلقاهم ببشاشة وترحاب رغبة فى تنوير الأذهان، وليعلموا أن التمثيل يدعوا إلى مكارم الأخلاق، والمبادئ القومية.وظل سنة وأحد عشر شهرا، بينما العائد يكاد يغطى النفقات[3] والواقع أن رؤية"القباني"لوظيفة المسرح بوصفه رسالة سامية، تتردد

(١) انظر: د.محمد يوسف نجم- م.س- ص٦٨.

(٢) انظر: مختار السويفي- ألوان من النشاط المسرحى فى العالم- ص٥٢.

(٣) انظر: د.محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٦٧.

بوضوح فى افتتاحيته الشعرية لمسرحية"أنس الجليس" كما يرددها نثر بين تلامذته، وتعد تنويعا على ما سبق أن قاله"مارون"، فالتمثيل يجلو البصيرة، وفى ظاهره عرض لأحوال وسير من الماضي، وفى باطنه مواعظ وعبر وحكم بالغة وآيات دامغة. يعلم الفصاحة وطلاقة اللسان، وتصفو معه الأذهان، كما يرغب فى الفضيلة فيشجع الجبان ويفتح للبليد أبواب الحيلة، ويبعث على الحزم والكرم ويرفع لواء الهمم ويحركها إلى مسابقة الأمم. ويلطف الطباع ويشنف الأسماع، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق..الخ(١).ولكن لم تفلح رغبة"القباني" بما عده رسالة سامية، فى تغيير الصورة القارة فى الوعى السائد عن فنون التسلية ولا تغيير سلوك بعض الأعيان- على الأقل- ممن استغلوا المناخ السائد لنيل المتعة مجانا، فذهبت المجانية ورشا الشيوخ بالربح، أو قلت الرشا بدوام إحساس الخسارة وتفاقم التضحية، فكان من"الغبراء"ما كان، وأمر السلطان بغلق المسرح، وقيل أن هؤلاء الشيوخ حشدوا قواهم فى الشارع من السفلة والصبية، وعناصر المقاومة الكامنة، تحريضا على"القباني" بأغنيات التهكم وألوان السباب، بل وأن العامة حطموا المسرح ونهبوه بتحريض المحافظين ذوى النفوذ الدينى فى عهد"حمدى باشا(٢)" فلا غرو أن يعانى قلب"القباني." حسرة من هذه التداعيات، ويشعر- مثلما شعر"مارون"- أن دوام المسرح فى البلاد من المحال. إلا أن المسرح بقي، وسيبقى ما بقى المجتمع الإنسانى بحاجته لمن يعينه على تسجيل تجاربه فى الحياة، واستعادتها بصورة آمنة لتأملها واكتشاف جوانبها الخفية، وتراكم خبراته وإشباع حسه الجمالى بملكة الحكم عند الإنسان، سواء بإبداع الأشكال الفنية أو بتلقيها. فقد انتقلت سلالة"مارون"وتلامذته إلى مصر فى بدء الربع الأخير من القرن التاسع عشر، واستجاب "القباني"لدعوة الانتقال إليها فى الفترة نفسها.

---

(١) انظر: د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية- القاهرة- دار الصفا للطباعة- ب.ت- ص٢٠، وما قبلها

(2) http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=447444&issueno=10592

ج- إمكانة تعديل الوعى فى مصر

لم تكن الأوضاع فى مصر - على أية حال- جد مختلفة، ولا أبنية الوعى المتحكمة فيها مغايرة عمّ التمسه رواد الحركة المسرحية الشوام فى بلادهم، وإن بدت الأحوال مواتية بما شهدته البلاد من بناء مسارح، ووجود حاكم مثل "الخديوى إسماعيل" يلهج برغبته وسياساته فى تحويل مصر قطعة من أوروبا، وبكثرة ما يرد إليها من أجانب من مختلف البلاد الأوربية، حتى صار المجتمع "cosmopolitan" متعدد الأعراق والأجناس واللغات، ويشهد حركة ترجمة نشطة لكتب متعددة الاهتمامات بأشكال الثقافة الأوروبية فكرا وأدبا، أسهمت فى إعادة قراءة "التراث" وتشخيص بنية التخلف بما يتجاوزها، ولكن كل هذا مما يضع أبنية الواقع والوعى السائد فى دائرة الانتباه. ولا شك أن أى نظرية لوصف الواقع لا بد أن تطرح تصريحا أو تلميحا - وفق عالم الاجتماعى الأمريكي "آلفن جولدنر/ Alvin Gouldner" - ما يعد افتراضات مجاله "Domain assumptions"، لما ينبغى أن يكون عليه[1]، ويبدو إن افتراضات المجال المصرى كانت تؤشر على مغايرته ولو نسبيا عما كان عليه فى بلاد الشام.

ومن هنا فبالرغم مما يذكره "مندور" من أن فن المسرح ظل لعشرات السنين ينظر إليه فى مصر خاصة من الطبقات المحافظة، نظرة الارتياب من الناحية الأخلاقية لاختلاط النساء بالرجال فى التمثيل، وظهور النساء على المسرح أمام الجماهير، خاصة عندما كانت المرأة محجبة والناس يتقاتلون حول السفور من عدمه[2]، ورغم أن "نجيبا" - من ناحية ثانية - يربط بين نظرة التوجس الأخلاقية،

(١) كريب، إيان- النظرية الاجتماعية من باراسونز إلى هابرماس- ص٣٩.

(٢) د.محمد مندور- الفن التمثيلي/ المسرح- ص٣٠.

ودمج المسرحيين والمهتمين بالمسرح بالغوازى والمداحين والأدباتية و"القرداتية"، ومن إليهم من فئات طفيلية تعيش على هامش المجتمع، وتخرج على كل التشكيلات الاجتماعية [1] وبالرغم ما يذكره- الحفني- فى السياق نفسه، من أن الناس كانوا ينظرون إلى هذا الفن بشطر العين، ومنهم من يراه لهوًا خارجا على الدين والخلق القويم، بينما العامة تراه تشخيصا وتطلق على من يعمل فيه"المشخصاتي، كما كانت نظرتهم إليه لا تبعد كثيرا عن نظرتهم إلى السيرك أو "الأرجواز"والعاملين فيهما[2] إلا أن هذه النظرة التى تستعيد.بنية الوعى والوضع الإشكاليين، اللذين سادا الشام، كانت تتعرض فى الوقت نفسه لتغيرات عميقة.

فإذا كان مشروع النهضة الذى تولاه"محمد على"منذ بواكير القرن التاسع عشر فى الزراعة، والصناعة والتجارة والتسليح والتعليم لم يتصد لتغيير شيء من حياة المجتمع وأفكاره ومعتقداته بوجه عام، إلا أن المجتمع تعرض- فيما يري"بهاء الدين- لهجمة عنيفة، بنمط الحياة/ الثقافة الأوربية مرتين أولهما: بتصدى بريطانيا وفرنسا لمشروع محمد على التوسعى وإيقافه عند حدود تركيا، وتفكيك مؤسساته الاقتصادية باتفاقية"لندن١٨٤٢، وثانيهما:الاحتلال البريطانى فى إطار تصفية الثورة العرابية/ ١٨٨٢، فقد كانت مصر عرضة لرياح عصر أوروبى جديد، يهز النوافذ والأبواب القديمة بأفكار وثياب وعادات وأساليب جديدة، مما أدى إلى تشبث عنيف بالماضى كى لا تضيع الهوية والشخصية والكيان، مع تحرق حاد إلى الاتصال بالجديد واكتسابه والظفر بمقوماته[3].وفى هذا السياق كان الخطاب الدينى السلفى نفسه يتفتت من داخله ويفقد أسباب قوته، فإذا ثار جانب كبير من الناس ضد"قاسم أمين/ ١٨٦٣-١٩٠٨"ودعوته لتحرير المرأة

(١) نجيب سرور-"تخطيطات فى المسرح المصري- مجلة الآداب/ يناير١٩٧٥(نقلا عن حسين على محمد- فجر المسرحية الشعرية- ص٧٩)

(٢) د.محمود أحمد الحفني- م.س- ص٤٩.

(٣) أحمد بهاء الدين- مقدمة(قاسم أمين- تحرير المرأة- ص٦، وراجع ص٥

والسفور[1] فهذه الدعوة كان لها جذور فيها كتبه"رفاعة الطهطاوي"، ولم تعدم مؤيديها من بين رجال الدين أنفسهم، فيدافعون عنها ويمدونها بالحجج والأسانيد الشرعية، وإعادة قراءة النصوص الدينية، ومن هؤلاء كتاب مجلة المنار من تلامذة الشيخ"محمد عبده[2]. وبعيدا عن خطط الخطاب الدينى المتباينة، حول سفور المرأة وتعليمها، وضرورة أن تستعيد ما وأدته وضعية التخلف من حقوقها الإنسانية، فافتراضات المجال المصرى لما ينبغى أن يكون عليه، كشفت فيه النساء- وهن وراء الحجاب أو قابعات في"الحرملك"- عن يقظة لافتة للانتباه بإزاء تغيرات الواقع السياسى حولهن. فقد اندفعن فى تأييد الحركة العرابية، وترديد مقولاتها التحررية والوطنية، وانخرطن فى أفعال متفاوتة القوة والأثر فى وجه الاحتلال الإنجليزي، واتجهن إلى الدفاع عن"عرابي"وصحبه بعد القبض عليهم، كما حاصرن - ومن داخل الأسرة الحاكمة نفسها- الخديوي"توفيق"بوصفه خائنا [3] وعلى مستو آخر فقدت تجارة الرقيق وعالم الجوارى الشرعية القانونية، بعد إصدار الخديوى "إسماعيل"قانون إلغاء الرقيق فى مصر ١٨٦٦، ربما استجابة لاتفاقية برلين الدولية ١٨٥٥ التى أعيد تأكيدها باتفاقية بروكسل ١٨٩٠، وقضت بإلغاء الرق من العالم كله، فباتت هذه التجارة محفوفة بخطر الملاحقة القانونية لطرفيها البائع والمشترى كائنا من كان، ولاسيما بعد أن تولى أمر مصلحة الرقيق- فى ظل الاحتلال- رجل إنجليزي، وكانت المصلحة معنية برعاية شئون الجوارى وبحث أحوالهن وما استتبع قانون إلغاء الرقيق من مشكلات وإجراءات[4].

---

(١) انظر: د.محمد مندور- الفن التمثيلي/ المسرح- ص٣٠، وانظر: جمال بدوي- مصر من نافذة التاريخ- ص١٥٥،١٥٦.

(٢) انظر:أحمد بهاء الدين- مقدمة(قاسم أمين- تحرير المرأة)- ص١٧، وانظر: جمال بدوي- مصر من نافذة التاريخ- ص١٥٥،١٥٦

(٣) راجع: إقبال بركة- المرأة المسلمة فى صراع الطربوش والقبعة- ص٥٣٤٨.

(٤) انظر: سعد رضوان- دراسة عن عهد جويدان- ملحقة بكتاب(مذاكرات الأميرة جويدان)- ص١٣٤: ١٣٧. وانظر: بير، جابرييل- دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة- ت:د.عبد الخالق لاشين- ص٢٧٧: ٢٨٠.

وعلى أية حال لم تكن بنية الوعى السائد المغرقة فى هواجس الجنس والاختلاط، ورنين الفضيلة والتى تفسر من ناحية ثانية المبارزة الفكرية والدينية حول ثنائية "الحجاب- السفور"، تستفزها- بطبيعة الحال- أن تعتلى أو لا تعتلى المرأة الأجنبية مسرح "الأوبرا" أو "الكوميدى فرانسيز" ضمن الفرق المستقدمة من البلاد الأوروبية، فهذه المرأة لا تعنى أحد سواء حُجبت أو أسفرت، قرت فى بيتها أو خرجت منه واختلطت بالرجال. وربما على القياس نفسه لم يعن هذا الوعى بالشاميات اللائى وفدن إلى البيئة المصرية مع الفرق المسرحية، ولم يكترث بها إذا كانت سافرة أو محجبة، أو تختلط بالرجال وتتقبل من يبثها لواعج الغرام سواء على المسرح أو فى الحياة. وكأن لا بد أن تغير "المرأة" البيئة ليمكنها أن تتنفس بحرية، أكبر مما كان يتاح لها فى بيئة المنشأ المثقلة بوشائج تفرض عليها القيود وألوان من الغيرة على الأعراض، وحسبها مما يثقل كاهلها وينوء بقلبها ما دعاها إلى الغربة والترحال من أسباب، لتبحث عن قوتها فى بلاد الله. وعلى هذا النحو إما أن يجد الوعى السائد فى مصر، فى غربة "الشامية" عن موطنها، ما يثير شفقته عليها، أو يكف اكتراثه بها ويدمجها بين "الغجريات" اللائى يقمن بأدوار وظيفية محددة، ينتدبن لها، دون سواهم. ولعل غربة الشاميات- على هذا النحو- عن المجتمع المصرى ما أسس شرطا موضوعيا لتقبل وجودها على المسرح، ومن هنا- تقبل على الأرجح- وفود "سليم نقاش" إليه بفرقته، فى خريف ١٨٧٦، بعد أن منعه وباء الكوليرا الذى تفشى فى البلاد من الوصول فى خريف ١٨٧٥[1] ومن بينها إضافة إلى اثنا عشر ممثلا، أربعة ممثلات، وقد عهد بهم جميعا إلى الموسيقي "بطرس شلفون" ليدربهم على الألحان المصرية[2]، فقبل "بطرس" المهمة، وظل يدربهم لمدة

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٩٤:٩٦.

(٢) انظر: محمود كامل- المسرح الغنائى العربي- ص٧.

ثلاثة شهور مجانا[1]. وإذا كان "يوسف خياط" تحمل قيادة هذه الفرقة بعد تخلي "سليم" عنها، وبادر إلى إعادة تكوينها فى نوفمبر ١٨٧٨، فضم بجانب عناصرها الوافدة من بيروت، عناصر أخرى من المصريين[2] فإن هذه العناصر لم يكن بينها نساء، وإلا كان ثمة خبرا يلفت الانتباه، ويستحق الإشارة إليه. وفى إطار ما ينشب فى الفرق المسرحية من خلافات تؤدى إلى الانشقاق وإعادة التكوين وانبثاق فرق جديدة، يخرج "سليمان القرداحي" على فرقة "يوسف خياط"، ويرد خبر فى مارس ١٨٨٢، عن استعداده لتكوين فرقة كل أعضائها - ممثلات وممثلين - من الوطنين، وأنه يجرى تدريباتهم فى بيته، بينما يدعو الخبر نفسه لتعضيد يد الحكومة خدمة لهذا الفن البديع، الذى يجب الالتفات إليه من حكومة عربية حرة[3] وفى السياق نفسه يظهر اسم "سلامة حجازي" مرتبطا بفن المسرح، وممثلة تدعى "حنينة"، فقدم عروضا جديدة على مسرح "زيزينيا" بالإسكندرية، وعلى دار الأوبرا من منتصف إبريل إلى أوائل مايو ١٨٨٢[4].



والواقع أن هذا الخبر يدعو إلى التنقيب عن الملابسات التى دفعت إلى اعتلاء عناصر مصرية مثل "سلامة حجازي" والممثلة "حنينة"، خشبة المسرح، وتجاوزهم الخطوط الحمراء المستقرة فى فى بنية الوعى السائد. فسلامة حجازي "١٨٥٣-١٩١٧" وإن كان قد رُبى فى مناخ مشبع

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص٩٨،٩٧. وانظر: لنداو، يعقوب - م.س - ص١٢٧.

(٢) انظر: محمود كامل - المسرح الغنائى العربي - ص٨، وانظر: د. محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص١٠٣.

(٣) انظر: د. محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص١٠٧.

(٤) انظر: د. محمد يوسف نجم - المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص١٠٨.

بروحانية صوفية بما شهده من إقامة الأذكار وترديد الأوراد، ودعاه إلى حفظ القرآن، وأن يرفع عقيرته فى المآذن بالآذان للصلاة، إلا أن ظروفه الاجتماعية/ الاقتصادية تستحق الانتباه إليها.فأبوه وإن عاش ملاحا وأثرى بسفنه فى الإسكندرية إلا أنه منحدر من رشيد، وأمه كانت من "السلوم"، ومن ناحية ثانية فقد أباه ولم يكد عمره يبلغ الثالثة، وما لبثت أمه أن تزوجت صديق الأسرة الذى طالما ائتمن على شئونها وأموالها، وسرعان ما بدد الصديق إرث الأسرة ومال اليتيم فى العربدة والسكر والطيش، وكأنما كتب على الطفل المسكين- فيما يقول الحفني- أن يرى المحنة كاملة، وأن يشهد ثروته تباع فى المزاد، وأمواله تبدد، وتذهب بالثمن الرخيص فيضيع البيت وتباع السفن، وأصبح الطفل اليتيم وجها لوجه أمام الفاقة والبؤس"[1] ولا غرو أن هذه الظروف تقضى بأن يعمل الطفل فى مهنة لا تختلف- كثيرا أو قليلا- عن صبى حلاق الحي، مثلما فعل "سلامة" وعمل مع "المعلم فرج" تمهيدا لاحترافه هذه المهنة، لو بقى فيها قانعا بعيش بسيط وأجر ضئيل. ولكن "سلامة" أمكنه بطموحه وموهبته- فيما يفسر الحفني- تجاوز المحيط، لينطلق فى الجو الفسيح الذى ينتظره فى المستقبل العظيم"[2]. وقد كانت موهبة "سلامة" التى تركزت فى حلاوة الصوت وحساسية الأذن، تتنفس فى المناخ نفسه الذى رُبى فيه، حيث موسيقى وألحان الإنشاد والأذكار والتواشيح، فتعهده أساتذتها بالرعاية والتوجيه والدفع تدريجيا إلى المشاركة، مما أصقل الموهبة وزودها بما تحتاجه من دربة وخبرات.وبالطبع لم يكن ثمة فى ظروفه كابح يضطره لإقصاء موهبته والاكتفاء منها بما يسليه ويزكى وقت فراغه، بينما يمكنه الإفادة منها- على مستو آخر- وتغيير ظروفه جذريا، فانتقل نشاطه من الإنشاد والمدائح النبوية

(١) د.محمود أحمد الحفني- الشيخ سلامة حجازي/ رائد المسرح الغنائي- ص١٨، وراجع من ص١٥.

(٢) د.محمود أحمد الحفني- م.ن- ص١٩.

والتواشيح، فى المقاهى والموالد والمواسم والمناسبات العامة والخاصة التى يدعى لإحيائها، إلى الغناء على التخت، فتألق بين أهله وأربابه، وذاعت شهرته، وبقى متمسكا بالعمة والجبة والقفطان، ذلك الزى الذى أضفى عليه لقب"الشيخ"، ولازمة لنهاية حياته[1]، فلم يأنف من اعتراك عالم المغنى رغم أن أهله كان يشيع عنهم بعدهم عن الدين، وأنهم لا يحلو لهم الغناء والإبداع فى الحفلات، إلا بتوافر أنواع الخمور يتعاطونها علنا فى أثناء الغناء على التخت أمام الجماهير، حتى أصبح ذلك- فيما يرى الحفني- من المناظر المألوفة التى لا يرى فيها المستمع شيئا من المخالفة، بل إنهم ليشجعون هذه التقاليد، حتى يتم للمطرب توافر الانسجام هو وبطانته[2].وعلى هذا النحو لم تكن فئة أهل المغنى إلا جزءا لا يتجزأ من الجماعات الوظيفية بوضعها الإشكالي، وسماح الوعى لها بما لا يسمح به لسواها، من ترخص وتخفف من مقتضيات التدين.وبالتالى يمكن القول إن الظروف المحيطة بسلامة، هى التى دفعت به، وبتأثير- فى الوقت نفسه- من موهبته التى جبل عليها، إلى تخففه من وطأة تربيته الدينية، بينما يخوض فى وسط ينحى أهله الالتزام الدينى جانبا، ويسوغون المخالفة بمقتضيات العمل، وربما- بغض الطرف عن محاولة التفتيش فى حياته وسلوكه الشخصي- أقنع نفسه بإمكانة أن يتمسك بالتزامه الديني، مهما عاش فى هذا الوسط وانتمى إليه.

ورغم أن"وسط"المغنى لم يكن مختلفا عن أمثاله من الأوساط الاجتماعية التى شكلتها الجماعات الوظيفية، ومن بينها وسط"الغجر"الذى استقى منه"سلامة"تصوره الأول عن المسرح والتمثيل، مما دعاه لرفض محاولة استقطابه لاعتلاء خشبته وخلطة ممثليه، فرأى المسرح بصفته فنا مسفا، لا يكاد يزيد

(١) انظر: د.محمود أحمد الحفني- م.ن- ص٣٣،٣٤.

(٢) د.محمود أحمد الحفني- م.ن- ص٧٩.

على"الأراجوز"، وهو التصور الذى يراه"الحفني" سيئا ومبالغا فيه، ويرجعه- من ناحية ثانية- لنظرة التقاليد ومستوى البيئة(1) وفى مكان آخر يذكر "الحفني"أن الجماهير اعتبرته فنا يهبط نحو الإسفاف والسوقية، ويشير إلى أسلوب الدعاية الذى اتبعته الفرق الشامية لعروضهم فى الإسكندرية، بما يستعيد فى الذهن أساليب"الغجر"من أرباب التسلية، وكأن"بنية التخلف"- كتعبير مماثل فى مضمونه لمستوى البيئة- امتصتهم واستوعبت جهدهم، ولو رغما عنهم، إذ كان بعض الممثلين- على الأقل- يجوب الشوارع فى شكل موكب، منهم يعزف آلة موسيقية، أو يحمل لافتة تدعو للعرض اسما ومكانا وتوقيتا، ويرتدى أحدهم ثياب الدور الذى يؤديه، وبينهم المهرج وقد وضع طرطورا على رأسه، وملأت الأصباغ وجهه، ويتردد الأسلوب نفسه فى المساء أمام السرادق المتواضع الذى تعمل فيه الفرقة إغراءا للجمهور بالدخول(2). ولكن ما دفع"سلامة"إلى الغناء على التخت، دفعه- مرة ثانية- إلى الاقتناع باعتلاء خشبة المسرح، فمما يذكر- فى سياق هذه اللحظة الفارقة فى مساره- أنه دعى مع آخرين من أهل المغنى لإحياء فرح فى القصر الخديوي، وضمن فقرات الحفل فاصل تمثيلى أداه"سليمان حداد" و"سليمان القرداحي"، وأعجب به"الشيخ"وصفق للممثلين طويلا، فأخذ يتساءل- فيما يقوم بتعديل تصوراته الأولي- ليس فيما رأيت ما يتعارض مع الكرامة والخلق والدين، وأن حديث الناس عن التمثيل ما هو إلا خرافة، وأنه فن جميل بديع جدير بكل تقدير، ولذا ما لبث أن قبل العمل فى فرقة "القرداحي"(3). وربما تقبّل العمل فى الفرقة قبل هذه الحادثة الفارقة، وإن بوصفه مغنيا على تخته بين فصول المسرحية وفى ختامها، مما قربه- ولو قليلا- من عالم التمثيل، وقد تخلق فى صدره شعورا

(1) د. محمود أحمد الحفني- م.ن- ص71.

(2) - انظر: د.محمود أحمد الحفني- م.ن- ص49.

(3) فكرى بطرس- من أعلام المسرح الغنائى فى مصر- ص32.

بالإشفاق عليهم، لما يكابدونه من أسباب البقاء فى الإسكندرية ونحوها. ولكن ما أسهم فى تعديل وعيه جذريا- فى أغلب الظن- أن التمثيل يجرى فى هذه الحادثة أمام علية القوم فى البلاد، وينال تقديرهم، ولعل التمثيل بلغ درجة راجحة من الإجادة ولو الاستثنائية، فاستحق التقدير.

على أية حال فإن دراسة حالة"سلامة حجازي"يمكن أن تفسر- بما اكتنفها من فاقة مبكرة وتفكك أسري، وحتمية البحث عن مصدر لاكتساب العيش، وتكشف عن موهبة يتفاوت حظها من العمق والأصالة فى حالات مماثلة- اجتذاب عناصر المصريين من الرجال للاشتغال بالفن، والتسلح بما يردده السابقون فيه عن رسالته السامية، على نحو يعين على تجاوز بنية الوعى السائدة تجاهه، ولكن دخول"المرأة"المصرية إلى المجال نفسه يحتاج إلى بحث آخر.والراجح أن"حنينة"التى ظهرت فى فرقة"القرداحي"وقتذاك، كانت من اليهوديات اللائى عاشت أسرهن فى الإسكندرية، ويبدو أن"القرداحي" كان وثيق الصلة بها. فقد ظهرت فى فرقته- فى الفترة نفسها من عام١٨٨٢ - الممثلة اليهودية الموهبة"ليلى/ Laila"إلى جانب زوجته، ويذكر"ليندداو"أنهما تسببا فى حرمان "القرداحي"من حماية الخديوى ومنعه من التمثيل فى الأوبرا لما يقرب من ثلاثة أعوام، فيقول: ربما تملكنا الريب والعجب هنا، فيما إذا كانت بعض الضغوط الدينية قد أحاطت فعلا بالخديوى توفيق ورجال بلاطه، لم لا؟، مما أدى إلى عدم السماح بتقديم عروض من هذا النوع"، مرتئيا- من ناحية ثانية- أن"القرداحي" لذلك استمر فى مزاولة عروضه متجولا فى الريف[1] والراجح أن ثمة سببا آخر لحرمان"القرداحي"من حماية الخديوي، ربما يكمن فى الظروف السياسية التى



(١) لندوا، يعقوب- دراسات فى المسرح والسينما عند العرب- ص١٣٦.

انتهت إلى انفجار الثورة العرابية، أما العنصر النسائى فلم يكن جديدا على الفرق الشامية التى سُمح لها بالعمل فى الأوبرا. وإن كان الخطاب الدينى المناوئ غير مستبعد بتنوع حجته وتفاوت نبرته شدة أو خفوتا، إلا أنه بعيد عن التأثير على ميول السدة الخديوية التى استدعت الفرق الأجنبية محتشدة بالنساء اللائى ترقصن وتغنين، ويشهدهن جمهور نوعى من علية المصريين والأجانب. كما أن ما أتاه"القرداحي"لا يستفز الخطاب الدينى المناوئ ولا يمده بقوة استثنائية، فقد مال- فيما تذكر"مريم سماط"، وهى احدى الشاميات اللائى اعتلين المسرح فى هذه الآونة- إلى دائرة اليهوديات الفقيرات، فيأتى بهن إلى داره، ويعلمهن التمثيل، ويهيئهن للمسارح العربية[1]، ومنهن الشقيقتين"ألمظ"و"إبريز"استاتي، كما سبق أن دفع بالمغنية "ليلي"ومن قبلها"حنينة" وتكشف أوراق هذه الفترة عن أسماء أخرى مثل"ميليا ديان"و"فكتوريا موسي"وغيرهن. ويبدو أن"القرداحي" وجد ضالته المنشودة فى دائرة اليهوديات بالإسكندرية، يلتمس عونها ومددها بما يحتاجه من"فنانين" يمكنهم إضفاء الطابع المصري- ولو باللهجة- على صيغة المسرحية التى يقدمها، بما يجتذب إليه جمهور البلاد التى آثر ممارسة العمل فيها. فحين يستأنف نشاطه فى خريف١٨٨٥، تردد أخباره تكوين فرقة من بينها المغني"مراد رومانو[2]"بصفته شريكا[3]، ليقدم عروضه على مسرح "البوليتياما"والأوبرا فى أكتوبر ونوفمبر، ويعود ثانية إلي"البوليتياما". ومما يرجح أن"مراد رومانو"من

(١) مريم سماط/ المذكرات- من كتاب:فؤاد رشيد/ تاريخ المسرح العربي- ص٤٩

(٢) انظر: د.محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص١٠٨.

(٣) انظر: http://palwriters.net/news.php?action=view&id=4120، وانظر: جريدة الأهرام ع١٢/ أغسطس ٢٠٠٣، حيث تلمح د.فاطمة موسى فى مقالتها"إضاءة الماضى من خلال ديوان الحياة المعاصرة"، إلى توثيق الأهرام خبر اتفاق الشراكة بين سليمان القرداحى والمطرب مراد رومانو فى عدد٢٢/ سبتمبر١٨٨٥.

دائرة يهود الإسكندرية، أن آخر يدعى "جاك رومانو"، يتردد أنه مطرب يهودى سكندري، وأشاد ببراعته فى الغناء شاعر النيل"حافظ إبراهيم"فى قصائده. ويشير المرجع إلى اهتمام بعض الرأسماليين، وبخاصة من عائلات "منشة" و"روبينو" و"سوارس"، بإنشاء المسارح داخل مدينة الإسكندرية وخارجها[1]. فإذا لم يكن"مراد رومانو"أخا جاك هذا، فكلاهما من العائلة نفسها، وقد تكون مسارح مثل "زيزينيا" و"البوليتياما"، من ممتلكات العائلات اليهودية التى عنيت بإنشاء المسارح، وبالتالى تشجيع الفقيرات من اليهود على أن يجدن لأنفسهن عملا فى المسرح، والاستجابة لخطط "القرداحي"وتدريباته. ولكن يبدو- من ناحية ثانية - أن الفاقة لم تكن سببا موضوعيا وحيدا سوغ لبنات اليهود أن يقبلن العمل فى المسرح، فقد كن - على مستو آخر- أوفر استعدادا لهذا العمل ودراية به، عن غيرهن من بنات المصرين، إذ كان اليهود والأوروبيين المقيمين فى مصر، يترخصون- وفق"الخادم"- ويجيزون دعوة الغوازى إلى منازلهم، بينما من النادر أن يدعوهن المسلمون[2].غير أن"القرداحي" لم يكتف برافده من أوساط اليهوديات الفقيرات بالإسكندرية خاصة، ليجتذب منهن.العناصر النسائية التى يتطلبها العمل فى المسرح، ولكنه داوم- مع أقطاب الفرق الشامية- على الإتيان بهذه العناصر نفسها من بيروت ودمشق. فيتردد أن"القرداحي"- سافر إلى بيروت، ليعود فى أكتوبر ١٨٩٤ - بينما يتأهب لتكوين فرقة جديدة فى ظل المنافسة الشديدة- وتحت إبطيه إحدى عشر ممثلة، ويتمكن من استقطاب "الشيخ حسن المصري"من

(١) موقع جريدة الوفد الاليكتروني: http://www.alwafd.org/details.aspx?nid=14253، ولكن يبدو أن شراكة "مراد رومانو"مع القرداحى لم تعمر طويلا، إذ سرعان ما يتردد اسمه ضمن تشكيل الفرقة التى أسسها"يوسف خياط" فى أوائل ١٨٨٦، وضمن أعضائها سلامة حجازي، ومثلت فى الإسكندرية وعلى مسرح الأوبرا وجابت مدنا فى الأقاليم. انظر: د.محمد يوسف نجم- م.س- ص١٠٥.

(٢) سعد الخادم- الرقص الشعبى فى مصر- ص١٤.

عالم المغني[1] بعدما كان يقدم فصولا مطربة على تخت "أحمد فريد[2]"، كما سبق وأن أمكنه استقطاب "سلامة حجازي" من عالم المغنى نفسه.

أما "القباني" فيبدو أنه تأثر طويلا بأسباب نزوحه إلى مصر، فلم تضم فرقته عناصر نسائية، وظل يوكل أدورهن إلى الشبان المرد الذين انضووا تحت لوائه وقبلوا الرحيل معه، أمثال "موسى أبو الهيبي" وهو مسيحى من باب توما، و"توفيق شمس" و"راغب سمسية" من مسلمى دمشق[3] وقد رسخ هذا الأسلوب فى الأذهان مع ما اقترن به من نقد لاذع، حتى أنسيت الكتابات المصرية- فى ظل أفق توقع مختلف- أنه تغير فى مرحلة لاحقة، وظلت تردد فقط أن القبانى كان يستعين بشبان مرد فى أدوار النساء[4]، وتعتبره نقطة ضعف فى فرقته، وقد تبرره من وراء افتراضات المجال - كما يفعل تيمور- بأنه ما كان يسيرا فى عصر الحجاب والتصوُّن ووطأة التقاليد، أن يجد امرأة تسفر على المسرح مؤدية أدوار الغرام والهيام على الملأ من الناس[5] وكأن التوافق مع العصر بتقاليده التى ألزمت المرأة الحجاب، لم تتجه إليه الفرقة التى وفدت مع "سليم نقاش"، ولا الفرق التى تفرعت عليها، باستقدام الشاميات، أو باستقطاب عناصر من فقيرات وجميلات وسط اليهود فى الإسكندرية مثلا. والواقع أنه من العسير التحقق من التاريخ الذى شهد انضمام عنصر نسائى إلى فرقة القباني، ولكن يمكن التوصل لفترة الانضمام، بالمقارنة والربط بين الوقائع والأخبار المتداولة، فقد كانت "مريم سماط" من أعضاء

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم- م.س- ص١١١، وتذكر مريم سماط أنها كانت مع القرداحى فى هذه السفرة وأنهما عملا فى بيروت لما يقرب من عام(المذكرات- (فؤاد رشيد- تاريخ المسرح العربي- ص٥٠،٩٤.

(٢) انظر: http://dvd4arab.maktoob.com/showthread.php?t=385213، وأيضا http://www.a-almadenah.com/forums/showthread.php?t=8808

(٣) انظر: د. محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث- ص٦٦.

(٤) انظر مثلا: د. محمد مندور- الفن التمثيلي/ المسرح- ص٣١،

(٥) محمود تيمور- طلائع المسرح العربي- ص٣١.

فرقته فى الفترة من٢٩/ ٥/ ١٨٨٨: ٥/ ٦/ ١٩٩٠ ففى آخرها تذكر"مريم"كيف عقد"اسكندر فرح"شراكة مع أبيها لإنشاء فرقة يديرها بنفسه، بعد سفر القبانى إلى دمشق للاطمئنان على أهله، وانفراط عقد الفرقة وتبطل أعضائها(١) وفى مرجع آخر يتأكد وجود الشقيقتين"مريم ولبيبة مالللي"فى الفترة نفسها بجانب المغنية"ليلي(٢)"وأكبر الظن أنها هى نفسها المطربة والعالمة"ليلى الشامية"التى سبق أن ظهرت بجانب"الشيخ سلامة حجازي" فى عرض مسرحى أقيم بالأوبرا لحساب جمعية الروم الكاثوليك، ونوهت له جريدة القاهرة فى ٢٣/ ٢/ ١٨٨٩، قبل أن يتعاقد معها"القبانى ويعهد لها بفقرات الرقص والغناء بين الفصول، وفى ختام المسرحية، وظلت معه لمدة شهرين كاملين(٣).وفى ضوء هذه المقاربات إما أن"القباني"أتى بالشقيقتين"مريم- لبيبة"ماللى من بيروت، لتعملا فى فرقته، وقد سبق لهما العمل معه فى دمشق فى العرض الذى انتهى بالهجوم عليه، وذلك إثر سفرته الثانية الممتدة من صيف١٨٨٦، حتى عاد فى أغسطس١٨٨٧، أو خلال فترة غيابه الثالثة التى استغرقت شتاء١٨٨٨، حتى عودته فى مايو من العام نفسه، فتنقل بين مسارح"الدانوب"فى الإسكندرية، وفى الأقاليم، فضلا عن القاهرة ولاسيما فى شتاء ١٨٩٠(٤) فنال قدرا من النجاح دعا جريدة المقطم للمناداة بأنه جدير باعتلاء مسرح الأوبرا، لما حازه من ثقة الناس به وإقبالهم عليه(٥). وهذا النجاح يرتبط بوجود"ليلى الشامية"فى الفرقة مع "مريم سماط"التى تؤكد أن

(١) مريم سماط/ المذكرات- فى كتاب(فؤاد رشيد- تاريخ المسرح العربي)- ص٤٣، وتذكر أن سفر القبانى كان بحجة مرض زوجته الشديد واضطراره للعناية بها.

(٢) انظر: http://dvd4arab.maktoob.com/showthread.php?t=385213، وأيضا: http://www.a-almadenah.com/forums/showthread.php?t=8808

(٣) انظر- د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية- ص١٠٩،١١٠.

(٤) انظر:انظر: د.محمد يوسف نجم- م.س- ص١١٨،١١٩.

(٥) انظر- د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية- ص١٠٩،١١٠.

الفرقة قبلها كانت توكل أدوار النساء لشبان لم تطل شواربهم، لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جرأتهن على اعتلاء المراسح[1] كما كانوا يسمونها. وعلى أية حال فرافد عوالم ومغنيات الشام، يعود إليه "القباني" ثانية، حين يغادر مصر ويرجع إليها فى ربيع ١٨٩٧، فيستأنف نشاطه بصحبة جمع من المطربات لسوريات برئاسة المطربة "ملكة سرور" عازفة القانون، وقد أطلق على هذا الجمع جوقة "المطربات الحسان"، وخصصها- ربما فى البداية- لتقديم فقرات غنائية بين فصول المسرحيات وختامها، بوصفها- فيما يري "إسماعيل"- تجديدا فى أدوات تطبيق منهج رسالته[2].

أما الهجوم الذى شنته جريدة "الزمان" على "القباني" بسبب إسناده الأدوار النسائية للشبان المرد، فكان ابتداء من ديسمبر ١٨٨٥، ويعد- فى الحقيقة- كاشفا عن كثير من الأنحاء المعتمة فى الوعى السائد، فى مصر أو فى الشام، بما يمكنه من توظيف الشعور الدينى وتملقه لمهاجمة الفن وتهديد بقائه، وفى الوقت نفسه المراوغة بإخفاء أغراض ملتبسة تثير الريبة، ومنها مؤامرات السوق ومنافساته، إضافة إلى إلقائها الضوء على نوعية العناصر التى استقطبها فن المسرح إليه، وتولد عنها كثيرا مما أساء إليه، وأفسد سمعة أوساطه الاجتماعية.

فقد وجد هجوم "الزمان" فى إسناد الأدوار النسائية، لشبان حالقى شواربهم يتلقون عبارات الهيام، ويفرطون فى التهتك والغنج، أمرا يقشعر منه البدن، وما يعد مفسدة للآداب وهتكا لحرمتها، على نحو يدعو- فى المقابل- للإفتاء بتحريم حضور تشخيصهم، وراح ينبش فى الأحاديث النبوية عمّ يسند فتواه، بوصفها

(١) انظر: مريم سماط- المذكرات- ص٤٢.

(٢) د. سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية بين النظرية والتطبيق- ص١٣٨.

المصدر الثانى للتشريع، فيجد فيها ما يحرم النظر إلى الغلام الأمرد[1].ومن الراجح أن ماضى هؤلاء الممثلين مع والى دمشق ورجال الدين فيها من أمثال"سعيد الغبراء"، والصبية الذين جرسوهم فى الشوارع، والعامة الذين تهجموا على المسرح ونهبوه، كان يتردد فى الوسط الفنى وقتئذ، إما من باب تبرير الهجرة، أو كذكريات مستعادة بشعور الألم ومحاولة التهكم عليها لتخفيف أثرها.وهذا الماضى ما لبث أن أدركه من شنوا الهجوم في"الزمان"، فوجدوا فيه مسوغا جديدا لفتواهم، ودعوتهم محافظ القاهرة الهمام لأن يتخذ الاحتياط اللازم لمنع هذا التمثيل كلية، فهؤلاء الممثلين ممن طردوا من سوريا، لأن والى الشام لما رأى أحوالهم وعرف عواقبها، منعهم من التشخيص، وشدد عليهم اللوم لدخولهم صنف النساء، مع أنهم رجال. وتطرق الهجوم من هذا الماضى إلى مهن هؤلاء الممثلين السابقة والتى عليهم العودة إليها، بديلا عن طردهم من البلاد، فمنهم من كان حلاقا أو وصبيا فى مقهى، أو بائعا للمشمش، وغير ذلك[2]. والراجح أن التهجم على"القباني"لهذه الأسباب، لم يكن خالصا لوجه الله والفضيلة ومراعاة لما قاله"النبي"فى أحاديثه عن لعنة التشبه من الرجال بالنساء، أو بالرجال من النساء.فمثل هذه الحجج قد تنقل من مجالها فى الحياة اليومية إلى عالم التمثيل فتفسده وتزيغ الأبصار عن ضروراته،

(١) ورد فى الأحاديث النبوية عن ابن عباس- رضى الله عنهما- أن الرسول"صلعم"لعن المخنثين من الرجال والمترجلات من النساء. وفى راوية أخرى: المتشبهين من الرجال بالنساء، والمتشبهات من النساء بالرجال.وعن أبى هريرة- رضى الله عنه- أن الرسول لعن الرجل يلبس لبسة امرأة، والمرأة تلبس لبسة الرجل. انظر: الإمام أبى زكريا يحى بن شرف النووي- رياض الصالحين- القاهرة مكتبة التراث- ٢٠٠٥- ص٤٣٨.

(٢) انظر: د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية بين النظرية والتطبيق- ص٩٢: ٩٩.

وشرط العلنية الذى ينحى قصد الإضرار بالأخلاق من أفعاله. ولكن هذه الحجج يمكن تجريدها من غمدها فى الوعي، حالة الحاجة للهجوم وتهيج الرأى العام، على هذا الفنان أو ذاك أو الفن نفسه، ويمكن أن تبقى فى الغمد نفسه، بل وتستبدل بغيرها مما يطرى ويقرظ، كما غمدها صحفي "الزمان"نفسها إذ انبرت قبل الهجوم على"القباني"- وفى ربيع نفس السنة- لتطري"سليم حبيب"على أدائه لدور نسائى فى عرض"الظلوم"الذى قدمته فرقة"يوسف خياط"، ورأته رشيقا لطيف التعبير وحركاته طبيعية تجذب القلوب(١) وكما أشهرتها وزارة المعارف وقتئذ، لتقضى على هواية المسرح لدى تلاميذ المدارس، باعتبارها- فى الأمر الذى أصدرته فى فبراير١٨٨٨- حرفة غير لائقة، وهددت كل من يتحايل لمقاومة أمرها بالطرد من المدرسة(٢).

وعلى هذا النحو فرضت بنية الوعى الإشكالى بالجماعة الوظيفية، أن يبقى المسرح وفن التمثيل فى مصر محاصرا فى عالم الغجر والعوالم من أهل الرقص والمغني، وفى اليهود من الجنسين باعتبارهم ممن يترخصون فى دعوة الغوازى إلى منازلهم ولا يأنفون من مشاهدتهم أو الانخراط فى عالمهم نفسه، ولاسيما إذا ألمت بهم الفاقة وأحوجهم العوز. وقد كان أمرا شائعا ومتفقا عليه تقريبا- فيما يذكر"لنداو"- أن تدرج الراقصات والمغنيات فى قائمة النساء المشكوك فى أخلاقهن (٣).ولعل هذا يعود ليفسر ما يخلص إليه"لنداو"- فى موضع آخر- من أن

(١) انظر: د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية بين النظرية والتطبيق- ص٩٦.

(٢) انظر: لنداو، يعقوب- دراسات فى السينما والمسرح عند العرب- ص١٥٤،١٥٥.

(٣) لنداو، يعقوب- م.س- ص١٤٨.

الممثلات اللائى ظهرن تدريجيا كى تنهضن بأدوار النساء على خشبة المسرح، بدلا من الرجال، كن كقاعدة معروفة- يهوديات أو من البنات المسيحيات فى سورية، ولسن من المصريات اللاتى كان معظمهن- آنذاك - خافيات تحت خمارهن(١).فإذا اعتلت مصرية مسلمة خشبة المسرح فى هذه الآونة، لما انحدرت إلا من الوسط نفسه، مثلما فعلت"سيدة السويسية"التى اعتلت مسرح"اسكندر فرح"فى الفترة من "١٨٩٠ - ١٨٩٤، بوصفها مغنية شعبية(٢). وإذا كان"إسماعيل"يشدد على اعتباره"لطيفة عبد الله"أول ممثلة مصرية مسلمة اعتلت خشبة المسرح مع فرقة"السرور"بإدارة"ميخائيل جرجس" فى الفترة نفسها بوصفها ممثلة ومطربة بل ومؤلفة كتبت نصا ونشرته على نفقتها(٣)، فغير بعيد أن تكون "لطيفة"من الوسط الفنى نفسه، والواضح أنها لم تكن على قدر كاف من الشهرة وذيوع الصيت، فتنتقل من فرقة مسرحية جوالة فى الأحياء الشعبية مثل فرقة"ميخائيل جرجس"، ويقترن اسمها بها اقترن باسم"منيرة المهدية". وعلى أية حال كانت"منيرة المهدية/ ١٨٨٤- ١٩٦٥" التى طالما تردد اسمها بوصفها أول مصرية مسلمة اعتلت المسرح، واحدة ممن أخنى عليهن الدهر، فأدخلها صوتها وسط المغني، وذاع صيتها قبل أن يُدفع بها إلى منصة التمثيل عام١٩١٥ خلال الحرب العالمية

(١) لنداو، يعقوب- م.س- ص١٤٤.

(٢) انحدرت"سيدة"من السويس، وتربت على يد زوجها العواد"حسن بيرم"، وأخيها"سيد"، وبدأت ممارسة الغناء فى المقاهى الخشبية التى كانت تقام على الشواطئ فى مواسم الاصطياف، ثم ارتحلت إلى مقاهى القاهرة حيث غنت طوال أربعة عقود بالزى الشعبى وقتذاك مرتدية البرقع والملاءة اللف. انظر: د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية بين النظرية والتطبيق- ص١١٧.

(٣) انظر: د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية بين النظرية والتطبيق- ص١١٧.

الأولي[1]. والواقع أن أحدا لا يمكنه أن يذكر اسم مصرية واحدة - من غير وسط العوالم والمغنيات- اعتلت خشبة التمثيل، على نحو يصح وصفه بالفتح الجديد- وفق "لنداو"- عندما غزاه لفيف غير قليل من النساء المسلمات، بعضهن سليل أعرق الأسرات[2] وإلا بلغت هذه أو تلك من سليلات أعرق الأسرات من الشهرة وذكر التاريخ، ما فاق "منيرة المهدية" و"فاطمة رشدي". ويكفى أن تقاليد هذه الأسر هى التى منعت "محمد تيمور" من أن يشبع ملكاته التمثيلية، وإن كان يشبعها بين الهواة وفى حفلات الأندية، فقد التقطه السلطان حسين كامل من حفل أقامته الجمعية الخيرية الإسلامية على مسرح الأوبرا، وعينه أمينا فى القصر الحاكم[3] ولم يستطع أن يعود لهذه الهواية قط، حتى بعد استقالته من القصر. وإذا كان "يوسف وهبي"- وهو من الأسرات نفسه- لم تمتد إليه يد السلطان لتمنعه عن

(١) ولدت "منيرة المهدية" واسمها الحقيقي "زكية حسن منصور" فى قرية المهدية بمركز "ههيا" فى الشرقية، ونسبت إليها، وقد توفى أبوها وتعهداها شقيقتها الكبرى، ولكن ظروف الفاقة التى عاشت فيها، ألجأتها لاستغلال جمال صوتها، فراحت تحى الأفراح فى الزقازيق، وهناك تعرف إليها أحد أصحاب مقاهى القاهرة فشجعها على الرحيل والغناء فى مقهاه، وما لبث أن ذاع صيتها، فانفصلت عنه وأنشأت مقهى خاص بها أسمته "نزهة النفوس"، وظلت تعمل فيه إلى أن أقنعها المخرج المسرحى "عزيز عيد" بأن تغنى فى فرقته التى أسسها ١٩١٥، بين فصول المسرحيات، حيث علت عقيرتها بأدوار الشيخ سلامة الذى كانت مغرمة بأعماله، وروج لها منذ ذلك الحين بوصفها أول مصرية مسلمة تعتلى خشبة المسرح، واشتهرت فى العشرينات من القرن الماضى بلقب "سلطانة الطرب". انظر: محمد صالح- "منيرة المهدية فنانة طواها النسيان"- جريدة الأهرام- عدد ٤٥٠٦٩- بتاريخ ٢٩/ ٤/ ٢٠١٠. وأيضا الموقع الإليكتروني "موسوعة ويكيبيديا" حيث كان الدخول إليه مساء ٢٧/ ٧/ ٢٠١٢.

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%86%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%87%D8%AF%D9%8A%D8%A9

(٢) لنداو، يعقوب- م.س- ص١٤٨.

(٣) انظر: عباس خضر- محمد تيمور/ حياته وأدبه- الدار المصرية للتأليف والترجمة- ١٩٦٦- ص٥١،٥٢، وانظر ص٩٣.

امتهان الفن والتمثيل، فقد طرده أبوه وحرمه من رغدة العيش فى قصره، وعمد بعد أن يئسه الابن الآبق من أن يصلح حاله، إلى تسفيره إيطاليا ليدرس علما آخر يضفى عليه الاحترام، ولكن"يوسف"مضى فى شأنه ولم يستطع العودة من إيطاليا إلا بعد أن توفى أبيه وآل إليه ميراثه منه، فوضعه فى خدمه مشروعه الخاص، وظل أسير تجربته الخاصة وحاجته لأن يضفى على العمل المسرحى تقاليد تستدعى نظرة الاحترام(١).

وعلى أية حال لقد كان أمرا طبيعيا- إذن- أن يتشبع الوسط الاجتماعى لأهل المسرح بما يستدعيه من فن الغناء والرقص والتمثيل، بأخلاق وسجايا العناصر التى استقطبها إليه، فتتشكل سمعته بهم، وترسخ صورته فى الوعى السائد بصورتهم التى لا ترقى فوق الشبهة بالابتذال والترخص الأخلاقي، لاسيما إذا كان الوعى تقليديا محافظا على الأوضاع والمسافات التى درجت عليها فئات وشرائح المجتمع. فلا معدى أن يعيد هذا الوعى نفسه إنتاج وتصدير"*الأنت العاصي*"إلى الوسط الفني، وإن يكن على نحو مفارق لا يخلو من تأكيد الحاجة إليها، فيرى أبناؤه أنفسهم فى ضوئها، بينما يهيئون أنفسهم من ناحية ثانية لاستغلال"الحاجة"إليهم فى تغير"قدر الطرد"الذى ينيخ عليهم بالفاقة والعوز والاحتقار والجهل، بما يعوضه ولو فى شكل رغبات مراوغة فى حنايا النفوس. فإذا كانت الطبقة العليا من الأعيان وأثريائهم القريبين من سدة الحكم، اعتبرت مجرد الالتفات إلى المسرح- فيما يذكر"طليمات"- خرقا لتقاليدها، وتعد الاشتغال به

(١) انظر: زكى طليمات- ذكريات ووجوه- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨١- ٩٨:١٠٨. وانظر: يوسف وهبي- عشت ألف عام/ ج٢- دار المعارف بمصر- ١٩٧٤- ص٦٦:٧٩.

مروقا لا يقل شناعة عن مروق فى الدين، فالطبقات التى دونها إذا تساهلت رأته حطة ومهانة". ويرى بعضا- على الأقل- ممن امتهنوا المسرح، باعتبارهم جهلاء معوزين يحاولون الكسب ولو باللجوء إلى هذه الصنعة التى ما برحت "تقبل بلا مراجعة كل ميمم شطرها مهما عدمت أهليته"، وقد يكون- من ناحية أخرى- سادرا مقنّعا"يجد فرجة ومجالا لإطلاق شواظ دعارته، فيما يحدق بخشبة المسرح من الخلاعة والمجون"، وقد يكون- من ناحية ثالثة- دعيا مشوقا إلى اسم تتناقله الأفواه بالشهرة الكاذبة فيفزع إلى العمل فى أرض سهل عذراء تنطق بأى علم ينصب فوق أديمها، مهما قصرت هامته[1]. ومما يمكن أن يعزز هذا الطرح، ليس النبش فقط فى سير الذين أغفلهم التاريخ أو سقطوا فى زوايا النسيان والإهمال، بل أيضا سير هذا النفر القليل ممن نالوا مكانة مرموقة فى تاريخ المسرح، أمثال"عمر وصفي"أو"عبد العزيز خليل[2] الذين تجاوزوا عالم الهواية والبحث عن مصدر ارتزاق، إلى الاحتراف كممثلين مبتدئين فى الفرق الشامية التى كانت تعمل فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر حيث حصّلوا خبراتهم الفنية، حتى أصبحوا مخرجين مسئولين عن الإدارة الفنية فى عديد من الفرق التى تشكلت خلال الثلاثة عقود التالية، فوجد فيهم القائمون على تكوين الفرقة القومية عام١٩٣٥، الكفاية لضمهم إليها، ولم ينل أعلاهم تعليما- مع تفاوت حظهم من القدرة والموهبة اللازمة- إلا على شهادة الابتدائية. على أن بنية الوعى التى دفعت المسرح وأهله

(١) انظر: زكى طليمات- مقدمة(محمد تيمور- حياتنا التمثيلية)- ذاكرة الكتابة- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ع٥١/ ٢٠٠٤- ص ٧،٨.

(٢) انظر: منير محمد إبراهيم- من رواد المسرح المصري- المكتبة الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٤٠٧/ ١٩٨٦- ص٩:٢١، ص٢٢:٣٠.

إلى البقاء والاستمرار، بل واحتضان الحكومة لهم بأشكال مختلفة من الرعاية اكتملت بما يعد توظيفا فى فرقة رسمية، تظل كاشفة عن طبيعتها الإشكالية المراوغة، فهذه البنية التى نأت بالمحافظين على تقاليدهم عن ارتياد "الكباريهات، إلا من قبيل العبث أو الترفيه، هى نفسها التى دعت أى واحد- فيما يذكر "لنداو" لأن يهيئ لنفسه مناسبة يجلس فيها، فى أحد الصفوف الأمامية للمسرح، ليقضى وقته، بل ويمكنه كذلك أن يصحب معه إلى هناك "رفيقات" من أجمل الفتيات فى المدينة، دون زجر أو إيلام من أحد[1]. فلم يكن غريبا- على مستو آخر- أن تعود بنية الوعى نفسها لتتحكم فى كافة المحاولات التى سعى إليها الساعون لتتجاوز الأوساط الفنية أوضاعها الشائكة.

ففي ١٩٣٠ أمكن "طليمات" أن ينال موافقة وزارة المعارف فى ظل ولاية "مراد سيد أحمد" عليها، لتأسيس معهد "التمثيل العربي" ليصبح آلية موضوعية وعلمية فى الوقت نفسه ليتجاوز بها التمثيل أدواءه التى درج عليها بحكم دمجه فى الجماعات الوظيفية، ويمد الفنانين بما يلزمهم من معارف تفتح الأبواب لتطوير الأداء وترقية المهنة. واللافت أن "طليمات" يدرك- ولو على نحو ضمني- ما فى بنية الوعى بالفن من طابع إشكالي، فلا يلبث أن يصف الوزير الذى وافقه على إنشاء المعهد، بالجرأة العجيبة وحرية الرأي، ولا ينسي- فى المقابل- الزوبعة التى أطاحت بالمعهد نفسه بعد عام واحد من إنشائه، فيصف مثيريها بأنهم المتزمتون من أصحاب الآراء الرجعية، وكيف استجاب لهم الوزير "حلمى عيسي" وأغلق المعهد بالضبة والمفتاح باسم المحافظة على التقاليد الإسلامية، وسط تصفيق المحافظين وأهل التقي، وكأنه

---

(١) لنداو، يعقوب- م.س- ص١٤٨.

أغلق بيتا من بيوت الشيطان[1]، فلم تقم للمعهد قائمة لخمسة عشر عام تقريبا. ولكن بقيت وراء الإغلاق أسرار فى دهاليز القصر الحاكم تتكشف بينما يعاد افتتاح المعهد في١٩٤٤، ففى أفغانستان استطاعت الأصوات الموسومة بالرجعية عام١٩٣١، أن تدفع الشعب للإطاحة بملكهم "أمان الله خان" لأنه أفسح للحرية وللتيارات الغربية مجالا واسعا فى المجتمع غير مبال بتقاليده السائدة، وسمح لزوجته "ثريا" أن تسافر إلى أوروبا سافرة، فخشى الملك "فؤاد" فى مصر على عرشه أن يلقى المصير نفسه، ودعا مستشاريه لمراجعة المستحدثات فى الحياة المصرية، وعلى رأسها- بالطبع- معهد التمثيل. وفى السياق نفسه كاد مجلس الوزراء أن يقر مشروعا يقضى باستبدال ممرضات بممرضين فى مستشفيات الحكومة، باعتبار المرأة أحنى من الرجل وأشفق على رعاية المرضي، ولكنه صرف النظر عنه[2].

وفي١٩٤٩، كادت وزارة المعارف فى ظل ولاية "على أيوب" أن توافق على أنشاء معهد لتعليم وتطوير "فن الرقص"، بما يتجاوز مفهوم الرقص الشرقى الذى لا يعدو أن يكون هزا للبطن ولعبا بالوسط، وذلك من وجهة نظر مقدم المشروع على الأقل، الذى يطمح- من ناحية ثانية- إلى زيادة أبجديات حركات الرقص وتوسيع مداه فى التعبير عن مختلف المشاعر وترقية صيغته الفنية، مما يمهد للرقص الجماعى وزحف الروح الشعبية، التى تنمى الحس بالوجود كجماعة وشعب يفكر ويعمل لغرض واحد، فتنمحى النزعة الفردية وتخفت روح القبيلة السائدة، وربما ظهر- من ناحية ثالثة الباليه المصري. ولكن ما لبثت الوزارة أن تغيرت،

(١) انظر: زكى طليمات- ذكريات وجوه- ص٧٨،٧٩.

(٢) انظر: زكى طليمات- ذكريات وجوه- ص٨٥.

وتولي "المعارف" من ألغى المشروع جملة ربما لأنه مشروع وزير سابق[1] فهكذا كانت تعمل بنية الوعى الإشكالى بالفنون ولا تنتفي.

ولكن لما كانت بنية الوعى بالفنون إشكالية على هذا النحو، ولا تكاد تجد من يرفع التناقض بين جانبيها المتباعدين، ويرد إلى أفكارها وقيمها ما تفتقر إليه من تجانس وتماسك، فإن الفنون تبقى وتزدهر وإن فى مسار تاريخى يشهد الكثير من فترات المد بقيادات تتمتع بحرية الرأى وجرأة فى اتخاذ القرار، وفترات أخرى من الجذر فى ظل قيادات تنهل أفكارها من التقاليد وتنتعش بها تعده مراعاة الأعراف السائدة والأصول، فترتعش يدها عند اتخاذ أى قرار يسهم فى حل الإشكالية، وينفى عن "الفن" ما قد يؤخذ به أهله فى حياتهم اليومية، ولو كان عصيانا بالظن لا أكثر. والمؤكد أن فجوة التناقض بين جانبى إشكالية الوعى بالفن، قد اتسعت بدخول أبناء الطبقة الوسطى ومن إليها فى عالمه، وقد تمكّن الفن من أنفسهم، وتمكنوا هم من وسطه وضربوا فيه بأسهم وافرة، دون أن يتمكنوا- فى الوقت نفسه- من إنتاج ما يحل إشكالية الوعى وقد صارت إشكالية وجود، خاصة بعد أن زالت من رؤوسهم- غالبا- أفكار التمييز بين الطبقات والشرائح والفئات الاجتماعية، وبدت فكرة "المواطنة" بما تتداعى إليه من مساواة أمام القانون، بينما تلاشى "الرق"، مثلما تلاشى تكوين الجماعة الوظيفية من الأوضاع الاجتماعية، وفقد كلاهما المسوغ القانوني، وإن ظلت بقاياها لمن ينفخ في جذوتها النار.

والفنان لا يعي- على الأرجح- عبء الإرث الذى يرزح تحته من بقايا مفهوم "الجماعة الوظيفية" الذى يلقى فيه جرثومة "الأنا العاصي"، فيتهدده بالقتل

(١) انظر: زكى طليمات- ذكريات وجوه- ص١٩٤:٢٠٤.

وحتمية غسل العار الذى لطخ شرف الأسرة ودعاها إلى التبرؤ منه ومن نسبه إليها، وطرده من رحابها وحرمانه من ميراثها، وإعلان القطيعة الاجتماعية معه، فلم يزل هناك شك مبدئى فى سلوكه وأخلاقه والتزامه الدينى مما يسوغ احتقاره. ولا غرو أن تعيد هذه الآليات إنتاج مجتمع العزلة، والقبيلة المغلقة على أهلها، على نحو ما كانت جماعات الغجر وأهل المغني، ومن إليهم من"عوالم"أو"غواز"وراقصات بما يحوم فوق رؤوسها من شبهات.وفى المقابل يتردد بين الفنانين أنفسهم أنماط سلوكية متكررة ودالة على حقيقة الحصار النفسى الذى يعانون آلياته، فالطرد من الأسر يلتقى بالهرب من بلد إلى بلد ومن القرى الضيقة إلى المدن المفتوحة التى لا يكاد يعرف فيها أحد أحدا، ولا يتوقف فيها كثيرون بإزاء أصل هذا ونسب ذاك، وربما استوى الأصل المعروف بالادعاء الصريح.ومن نمط السلوك المتكرر أيضا أن يغير الفنان اسمه ويعمل فى الفن باسم آخر فني، لا يكاد تربطه وشيجة باسمه المدون فى شهادة ميلاده، وكثيرا ما يذيع الاسم المختلق ويبقى الاسم الحقيقى فى طى الكتمان، فلا يعرفه إلا القليل، ليفاجأ به الناس بعد موته.هكذا..يوضع الفنان إزاء موقف اختيار حدى سواء من صنعه أو من المجتمع، مما يفضى إلى ألوان متفاوتة الحدة من الخلل والاهتزاز النفسي، وحسبه أن يكون اختيارا يتصل بفكرة الهوية وقدرتها على الاستمرار صلبة متماسكة تحظى بالقبول والاعتراف الاجتماعي.

والراجح أن فى حياة كل فنان واحدة أو أكثر من هذه الاختيارات الحدية، التى تظل- برغم مرور الزمن- ملازمة وعيه بنفسه وبالمجتمع من حوله، مقرونة بالأسباب التى دعته إليها.فقد تتصل هذه الاختيارات بتجربة حب أو زواج فاشلة من خارج الوسط الفنى وأهله، لأنها اشترطت أن يتخلى عن عمله بالفن، فتترك بصمتها الغائرة. ونادرا ما يستطيع الفنان أن يحتفظ بصداقة حقيقية كانت ممتدة

خارج الوسط الذى انتمى إليه، لأنه يفاجأ غالبا- إن لم يكن دوما- بأن ثمة نظرة كامنة فيمن حوله تقصيه بصفته فنانا داخل وسطه.ولعل ذلك ما يعود ويفسر- من ناحية ثانية- جوع الفنان إلى الثروة والشهرة والنجومية، ولا يتردد فى مسار حياته عن إراقة ماء وجهه فى هذا السبيل، بينما يبرره بالحاجة إلى الانتشار، ودوام البقاء فى دائرة الضوء، فتحقيق هذه الأهداف المغلفة بالطموح ما يعوضه عن نظرة الترسيب الاجتماعى وتهوين الشأن التى يطارد بها نفسه بعدما أفلح مجتمعه فى تصديرها إليه، فلا عجب أن يصبح القتال شرسا داخل الوسط حول هذه الأهداف نفسها، ويبيح كافة الوسائل المشروعة وغير المشروعة، التى تعود لتعمق الوعى ب"الأنا العاصية".وفى ضوء بنية الوعى الإشكالى بالفنون، بجذرها المفترض وتداعياتها الممكنة فى آن معا، لا تكاد تغنى شيئا مظاهر التكريم وحفاوة الدولة بالفن والفنانين، فكل أولئك كالماء المملح لا يروى ظمآنا ويستدعى فى الوقت نفسه المزيد، إذ لا يشى قط بأن البنية عُدلت أو رفعت تناقضاتها. ولعله يجدر بالذكر- فى خاتمة هذا المدخل- موقف ذلك الأستاذ الكبير الذى جئ به من كلية دار العلوم ليتولى وزارة الثقافة عام١٩٨٥، وقد غلبه الظن أن مهمته هموم الأدباء وإنتاج الكتاب، ولم يحسب قط أن شئون الفنانين مما يدرج في"الثقافة"، ولكم صخب وركبه الغم واستشاط غضبا حين بلغه أن راقصة تطلب لقاءه وأن"مسرحا"يكاد يغرق بالماء، ويتعين عليه أن يخف ليشرف على إنقاذه، وكم كان انفعاله ورد فعله بإزاء هذه النوعية من المشكلات، مما تتندر به الوزارة فى أيامه.ويبدو أنه كبر فى وعى هذا الرجل المثقف المحترم، أن يشغل بما يعنى الفنانين، ويضطره للتعامل معهم، فقدم استقالته!، أكثر من مرة، حتى أعفى من منصبه بعد عامين، ومضي- رحمه الله- لما قصر عليه فهم الثقافة، دون أن يلزم نفسه بتعديل بنية وعيه الإشكالى بالفن

الجزء الثاني

التباسات الموقف الجمالى
من فنون الأداء

أولا: مظاهر الالتباس فى الموقف الجمالي

يكشف تحليل سياق الوعى بالذات والعالم، بين ما يكشف عنه، لدى الفنانين والفنانات الذين أعلنوا اعتزال الفن والتوبة عنه فى الوقت نفسه، عن الكثير من الأخطاء والالتباسات فى موقفهم الجمالى من الفن الذى مارسوه وأدركوه. وكان الظن أنهم امتلكوا وعيا ومعرفة وافية بمشكلات هذا الفن، وقضاياه الممكنة، ولا ريب أن الظن نفسه يخامر أى امرئ عن الطبيب الذى يتجرد للطب، فيعنى بسبل التشخيص والتأكد منه وكتابة برامج العلاج، أو عن المحامى الذى يتجرد للدفاع عن متهم فى ساحة القضاء..إلخ، فلا بد أن كلا على علم ومعرفة- على نحو ما- بعمله الذى يتجرد له، وبما يميزه عن سائر الأعمال والوظائف التى يتطلبها المجتمع البشري، فلا يتورط أو يورط أحدا إلا إن كان جاهلا أو أفاقا أو مخادعا.

وأكبر الظن أن الأفكار المغلوطة والملتبسة- أيا كانت- لم تأت عرضا أو اتفاقا محتملا، فى وعى أولئك الفنانين، بتأثير حالاتهم النفسية وانفعالاتهم العميقة المرتبطة بالأسباب المباشرة والوقائع القريبة من تجربة الاعتزال، ولم تأت بعد الاعتزال والتوبة وقد اغتسلت أذهانهم من كل ما علق بها من وعى الفن ومقتضياته من المواقف الجمالية الصحيحة.ولكن مما يؤسف له- وقد يستدعى فنانين آخرين الأسف عليهم غدا أو بعد غد- أن الالتباسات كانت قارة وغائرة فى وعيهم بأنفسهم وبالفن وبالحياة ككل، أثناء كانوا يمارسون الفن، وأثناء تجربتهم اللصيقة بالتوبة وقرار الاعتزال، وذلك على نحو يسر الممارسة الخاطئة فى الفن نفسه، ويسر من ناحية ثانية الارتداد عليه فى خط مستقيم، وتقويضهم هويتهم بوصفهم فنانين فى الماضى والمستقبل، بل وتمنياتهم لو انقضوا على الماضى يقطعوا جذور هذه الهوية، لولا أن الماضى لا يستعاد والأمل أن يغفره الله وينساه الناس.

والواقع الذى لا ريب فيه، أنه من الجائز المقبول أن ينتظم وعى من يعتبر نفسه رجل دين، التباسا فى مفاهيمه عن الفن أو غيره من المهن والصنائع، ويستبد به الالتباس والخطأ فى كبرياء وعناد، لأنه الرجل الذى يظن فى نفسه العلم بكل شيء، وأن له من كلّ علم نصيب بإذن الله وفضله، فيأبى التصحيح والنقد ولو بحسن التوجيه لمكمن الخطأ فى رأيه ومرجعية الصواب، ويشهر- من بعد- عصا التهديد ويستل من جرابه العامر سيف التكفير ومطارق الفسق، غير هياب ولا وجل، وفى غير استحياء أو خجل. وإن كان القليل من هؤلاء الرجال يفعلون ويترددون ألف مرة قبل أن يطلقوا أحكاما على سريرة عباد الله، فالأكثرية- مع التسليم بحسن النوايا- يظنون أنفسهم بما هم رجال دين، وقد صاروا رجال الله الذى وسع علمه كل شيء، ثم منحهم حق الحكم باسمه من دون العباد. ولكن من غير المقبول ولا الجائز أن ينطوى وعى الفنان مفاهيم جمالية خاطئة ومواقف ملتبسة- على الأقل- من الفن الذى مارسه وانقطع له فترة من عمره، وإلا ما كان له من الفن غير الجهل به وممارسته بالتبعية ممارسة طيش ورعونة، وانتحال يستدعى التأثيم والتجريم، وإن لم يؤثم القانون هذا الطيش، ويوصّف حالات انتحال الفن بين المشتغلين بالفنون.

إن الفنان الذى يجهل مشكلات فنه الجمالية، ولا يتحرج- برغم ذلك- من الخوض فيها، واعتلاء منصة الإفتاء حولها، والتحدث بغير علم عنها، يؤدى إلى كارثة تحيق به وبغيره، بل إن الكوارث التى يتسبب فيها لأشد فتكا من كارثة الطبيب الذى لا يفرق بين سعال الأنفلونزا ونزلات البرد، وسعال السل أو المصاب بذات الصدر أو الالتهاب الرئوي، فهذا طبيب بالصدفة، يخطئ بالصدفة ويصيب- إن أصاب- بالصدفة غير المكررة، لكن خطأه يودى بحياة مريض واحد أو عدة مرضى، كما أن هذا الفنان أشد فتكا من محام لا يفرق بين الجناية والجنحة، والجرم الشخصى والمهني، أو أى من أنواع القضايا، فينتهى إلى دفاع خاطئ وممارسة

خاطئة، فهذا أيضا محام بالصدفة، يخطئ ويصيب بالصدفة، ولكن جهله يحيق على الأرجح بمتهم واحد أو عدة متهمين. أما الفنان- لاسيما الشهير المحبوب المصغى إليه، وإن يكن ببنية وعى إشكالي- فيصيب أمة بأسرها بتشوه الأفكار والذوق والمواقف المغلوطة، إذا نعم بالجهل ولم يبال بعاقبة تصريحاته الوخيمة. إننا- بلا شك- إزاء أخطاء جوهرية ومبدئية، تتصل بجذور الوعى المهنى لا بفروعه، وبجميع حالات الممارسة ومظاهرها، لا بحالة واحدة قد لا تتكرر ويستعصى عليها القياس، وهى أخطاء تدعو إلى سحب ترخيصه بمزاولة المهنة، مثلما تستدعى تجريده من الهوية بالقوة- لو كان هذا الأمر ممكنا أو مقبولا- إن لم يجرد الفنان نفسه منها، طواعية واختيارا.

والحق أن النقد الفنى فى كثير من الصحف والمجلات وغيرها من الوسائط الإعلامية، مسئول إلى حد كبير عن تكريس التباس المفاهيم الجمالية، حين يصر غالبا على قصر مسوغات العمل بالفن على الهواية أو الموهبة، وكثير ما يضمر من المسوغات ما لا صلة له بالفن أصلا ولا بالهواية أو الموهبة من قريب أو بعيد، ويتصل- فى الوقت نفسه- بصناعة النجوم. فمن يمارس النقد على هذا النحو- وهم كُثُر- يؤمن أن الجهل نعمة يحسد عليها، ويحق له أن يرف بأجنحتها الملونة على العباد فى الغاديات والرائحات من المناسبات الفنية وغير الفنية، مثله مثل الفنان الذى يكرس له ويحيا تحت ظلاله الوارفة. إنه يؤمن أن العلم والمعرفة تثقل الظل، وتكفيه شهادة محو الأمية بفك الخط كتابة من جهة وقراءة من جهة ثانية، فإذا امتلك الناقد هاتين الناصيتين شهر قلمه وكتب ما يكتب وهو آمن أنه نقد وأبدى رأيا واقتحم معركة صاخبة وأقام الدنيا ولم يقعدها غير هياب أو مبال بالنتائج والتداعيات من تشوه الوعى العام وفساد مفاهيمه. ولكن أتت ظاهرة اعتزال الفن مصحوبا بالتوبة عنه، لتكشف الخلل الذى تسبب فيه أولئك النقاد ومعهم المبدعون الموهومون.

إن الراقصة التى تقضى عمرها أو على الأقل شطرا كبيرا منه، فى الرقص تهز أطرافها وأردافها وصدرها وغير ذلك من تكوينها العضوي، ثم تعتزل لكبر سنها، أو لعدم قدرتها- لسبب ما- على بذل الجهد الذى يتطلبه منها فنها، لا تثير أسئلة وراء هذا الاعتزال، فإذا ثابت إلى رشدها وتابت عن بعض أو كل ما كانت تفعله فى حياتها الخاصة، أو لم يكن لائقا بسمعتها، فلا مشكلة أيضا فى هذه التوبة تستدعى السؤال عنها أو الإمعان فيها. ولكن أن تفعل هذا وذاك سائلة إذا ما كان الرقص الذى رقصته فنا ورقصا؟، ومتى يخلو من الرقص والفن معا؟، فهنا أسئلة جمالية ينبغى إبداءها.

والممثلة التى جسدت مئات الشخصيات وأدت أدوارها فى الأعمال التى أسهمت فيها، ثم لا تدرى ما هى حدود العلاقة بين ذاتها ونفسها وذات ونفس أى من هذه الشخصيات التى جسدتها، وما هى المشكلات الجمالية والنفسية والعصبية التى تمتحن هذه العلاقة، وتؤثر فيها سلبا وإيجابا؟، كما أنها لا تدرى من ناحية ثانية متى تصبح هذه العلاقة فنا أو انتحالا وجرما يؤثمه القانون، أو يحتاج إلى تشريع فى قانون العقوبات؟، ومتى وكيف يصبح الموقف التمثيلى فى هذه العلاقة دليلا على عيب فى الأخلاق ونقيصة فى الطباع، فما تفعله- مثلا- هل يعد كذبا أو تدليسا أو تزويرا فاضحا فى صورتها الشخصية، وحقيقتها التى فطرها عليها الله، أو تأصلت فيها بالتربية والاحتكاك بالمجتمع فى مختلف الأدوار المتعاقبة فى حياتها، من الطفولة حتى استوت بين نجوم الفن والمشتغلين به؟، وأيضا متى تصبح هذه العلاقة، لا هى جرم ولا هى نقيصة فى الطباع، بل مرض يتطلب الدخول إلى مستشفى الأمراض العقلية والنفسية؟، فهنا أيضا أسئلة جمالية ينبغى طرحها والوعى بها.

والمطربة التى تغنى وتصدح بعقيرتها على الملأ، ثم لا تدرى متى أو كيف يكون هذا الغناء غنجا وفعلا فاضحا يتقنع بالفن، ومتى يكون فنا أصيلا لا يستدعى

الحكم بالتحريم أو التحليل، أو شهادة براءة وصك غفران ممن يعتبرون أنفسهم رجال دين، فتغفل الأسئلة الجمالية ومشكلاتها الشائكة، وتعانى حيرة وارتباكا لا تنهيها بقرار سليم، بل وطالما يأتى القرار ممعنا فى اللبس والغموض، والتضليل بخلط الأوراق، مرة فى عبث أو بهاجس تحريم، ومرات بتمزيق الأسئلة رافضة موقف الامتحان، ولاعنة من وضع الأسئلة نفسها وحير بها الألباب والقلوب.

والحقيقة أن جهل الفنانين المعتزلين التائبين بالأسئلة الجمالية، لا يفترض بغير دليل، ولكنه كامن فى القراءة التحليلية لتصريحاتهم فى أوراق الاعتزال والتوبة، التى تعرى ما فى وعيهم من مفاهيم وأطر نظرية خاطئة وملتبسة، وإن كان هذا لا يعنى بحال أن غير المعتزلين فى مأمن على أنفسهم من اعتزال مماثل. والواضح أنه لا أمان من شيوع المفاهيم الخاطئة عن الفن وفى الموقف الجمالى منه، مادامت ممارسته تقترن غالبا بالموهبة الغفل من التثقيف ولو ذاتيا، وبلوثة السعى إلى المال، والطموح إلى الشهرة. فلا غرو أن يكون هذا الطموح أقرب إلى طموح "ماكبث" بطل مسرحية "شكسبير" الشهير، الذى لوث يديه بالدم وأغرق مجتمعه فى بحيراته فى طريقة إلى سدة الحكم، بينما لم يكن يملك فى طريقه من وثائق الأمان، إلا أقاويل الساحرات الملتبسة بالغة الغموض، بأن نبوءاتهن تمهد الطريق لمسعاه وتدعمه. غير أن أحدا من الفنانين الذين بادروا إلى هذا اللون من الاعتزال، أو سيبادرون إليه غدا، أو بادروا بلا ضجة الإعلان، لا يملك- وليته يملك على الأقل- نبل "ماكبث" الذى جعله يدافع عن نفسه وبسيفه حتى نهايته، متحملا مسئولية تعويله على نبوءة الساحرات، فكان موتا نبيلا لحياة موحلة بالدم. إلا أن مساءلة هذا الأوراق لا تعنى التبكيت أو التنكيت بما تبوح به بين سطورها، ولكن توطئة لتجاوز الوعى الخاطئ بوعى صحيح وممكن، وتجاوز ما يؤدى إليه من مواقف جمالية خاطئة، أو لا جمالية على الأرجح بأخرى صحيحة وممكنة معا، وبحثا عما يحمى المتلقى والفنان بالمعرفة لا بالعصى الغليظة والسياط، أو بالخوف والاتجار فى المجهول، فكلاهما بضاعة السفهاء والجبناء.

قالت إحدى الراقصات، والعهدة فى ذلك على من كتبه وأسنده إليها فى كتابه، وإن كنا لا نبوح باسمه أو باسمها: "إن الحياة التى يسمونها حياة الفن، خالية من الفن". وهذا قول دارج وميسور فى الوقت نفسه، من الممكن أن تقوله أية راقصة، فى أى وقت من الأوقات، بل أى إنسان من غير آل الفن، دون أن يعنى به الاحتجاج على الفن جملة أو فن الرقص خاصة.إنه قول بديهى ويبدو- من ناحية ثانية- صحيحا بلا تأمل أو مراجعة، فالحياة عموما وليست حياة الفنانين تحديدا، تخلو من الفن، لأنها- ببساطة- الواقع الذى يعيشه الإنسان ويبنى منه الفن ليضيفه إليها.ولكن القول قد يعنى بحياة الفن موضوعا فنيا أو عدة موضوعات مشتركة السمات، بما يخرجها عن دائرة ما يعتبر فنا صحيحا.إلا أن هذه الراقصة ومن لف لفها لم تقل- فى الوقت نفسه- بعد السلب والاستنكار، ما هو الفن الصحيح، وكيف تستوفى منه الحياة المسماة بحياة الفن، الزاد كل الزاد، ولا تصبح منه خلاء بلقعا ينعق فيه البوم أو يرتع الشيطان.وأكبر الظن أنها لم تعش- بعد التوبة وإعلان الاعتزال- حياة الفن كما ينبغى لها أن تكون، وقد نالتها بعد جهد من التخبط وإعمال التفكير.ولكن هل تقصد تلك التى مارست الرقص الشرقي، أن هذا اللون من الفن ليس فنا ولا رقصا؟، أو أن حياة هذا الفن فى الصالات وعلب الليل ونحوهما تجرده من هويته، وتجعله شيئا آخر، وإذا تغيرت شروط الزمان والمكان التى تحيطه قد يصبح فنا؟، أو أن الدوافع التى يتركز معها الاهتمام والانتباه لفعل الرقص الشرقى كموضوع قد تجعله فنا مرة، وقد تجرده من هويته مرات، فإذا به فعلا فاضحا مثلا، سواء بإنتاجه أو بمشاهدته؟.والواقع أن هذه الأسئلة التى يمكن وسمها بالدقة والأهمية، لا مجال للتراجع عنها وابتلاعها، ولكن من ناحية أخرى لا تخلو أوراق الرقصات مما يدهش ويثير الامتعاض، وإن كشفت المسكوت عنه معا.

ففى برنامج تلفزيونى استضاف مقدمه راقصة شهيرة كانت لازالت تعمل وقتها بجد ونشاط، لتعلق على رقص سيدة من أمريكا اللاتينية أغرمت بالرقص الشرقي، وتسدى إليها النصائح كراقصة محترفة. وأتاح المقدم متسعا من الوقت للغاوية الأجنبية لترقص وتكشف عن غرامها بهذا الرقص والعدوى التى ألمت بها من أهله، وكانت هذه السيدة تلبس- على نحو لم يلفت النظر قط ليوضع فى دائرة الانتباه إلا حين جاءت الراقصة الشهيرة ولفتت إلى ما ترتديه- ثوبا ضيقا مكشوف الذراعين والصدر. وإذا براقصتنا- التى كانت ترتدى ثيابا محتشمة وفق ما أوصاها مقدم البرنامج فى دعوته إليها للتسجيل- تستنكر أن يدعوها على هذا النحو وكأنه يدعوها لتعليم الغاوية الأجنبية الفضيلة أو الاحتشام. ولكن بصرف النظر عن أسلوب هذه الراقصة الخبيرة، وما فيه من فجاجة وسوقية، إن لم تكن تجسيدا لهما كاشفا تكويننا ثقافيا ضحلا، فقد استنكرت فى جملة واحدة أن تبدو كاسية وهى المحترفة، بينما غاوية الرقص الأجنبية كاشفة الذراعين والصدر، ويفصح ضيق ثوبها تضاريس جسدها جميعا، كما استنكرت أن تكون ممن يعلمون الفضيلة، أو أن يظن أحد- والعياذ بالله- أن شيئا من فنها يتعلق بالفضيلة أو يستدعيها من قريب أو بعيد، أو على الأقل يفرق بين سمات ثوب "الرقص" وسمات الثياب الممكنة فى الحياة بعيدا عنه. لقد تسببت هذه الراقصة فى حرج بالغ لمقدم البرنامج وضيوفه، لم تفلح خشية الرقابة ولا الضحك المتفجر فى إخفائه وتجاوزه، لكن كل أولئك- من ناحية ثانية- يفرض المساءلة الجمالية للرقص الشرقي: موضوعه وصياغته والدوافع إليه، وما إذا كان يتجرد من الفضيلة ودواعيها لزوما أو أحيانا؟، ولماذا؟، وما علاقة هذا بأخلاق فاعله.

غير أن من الضرورى التمييز بين أخلاق الفنان بوصفه كذلك، وأخلاقه بوصفه إنسانا يعيش فى مجتمع ضيق يدعى بالوسط الفنى ويضم أرباب المهنة وذوى

الصلة بها، مثلما يعيش فى المجتمع الأكبر السياسي/ الاقتصادى وبنيته القانونية، ولا ينبغى تبرير هذه بتلك. ولكن شيئا من الخلط يمكن أن نلمحه فيما قالته إحدى الممثلات المعتزلات، ففى فقرة واحدة ترى أن الممثلة امرأة أولا وأخيرا ومن ثم لا بد أن ترتدى الزى الشرعى ولا تخالط الرجال، ومحال عليها اقتحام عالم الفن، فترقص وتغنى وتقبل الرجال وتكشف مفاتنها، فكل هذا مما لا يقبله شرع الله ولا دينه. كما ترى على نحو جذرى أن المجتمع وإن كان يحتاج الطبيبة والمدرسة، فهو لا يحتاج من ترقص وتغنى وتكشف جسدها، وعلى ذلك فخروج المرأة للعمل وإن كان مباحا، إلا أنه مشروط بالزى الشرعي، وبعدم مخالطة الرجال. والواقع أن هذه الأقوال تستند إلى اختزال وجود"أنا الإنسان"في"الأنا الأنثى"التى تفوح بالجنس وتخضع لهواجسه المشحونة بخشية الخطيئة والرزيلة، ولذا تنضح بحديث الاختلاط بين الجنسين ووجوب الاحتجاب بما إليه من زى يوسم بالشرعي، حتى لا يتملكها الشيطان ويجعل منها مجالا للغواية والإغواء، وهو اختزال كفيل بتدمير مفهوم تطور الوعى والمجتمع الإنساني، وتدمير الإرادة والقدرة على الاختيار وتحديد الهوية، ونفى الاحتياج إلى الفن الذى يعد من تجليات الثقافة وتغذية الوجدان وتعميق الإحساس بالحياة. ولكن المجتمع البشرى الحى فى احتياج إلى من ترقص وتغنى وتمثل، حاجته إلى المهندسة والطبيبة والمدرسة...الخ، وعلى مستو آخر يستحيل أن نتصور الحياة- كما أرادها الله- بغير المرأة والرجل معا فى علاقات مختلفة متعددة الأبعاد تتكشف القيم من داخلها وتتبدى فى تجسدها الممكن، ومحال بالتبعية تصور ذلك المجتمع الخيالى أو الدولة الوهمية التى يمكن أن تخرج فيها المرأة للعمل دون أن تختلط بالرجال، إلا إذا جاز تصور مجتمع للرجال وآخر للنساء. وفى المقابل لما كان فن"الدراما"أيا كان الوسيط الذى يقدم من خلاله، يستمد موضوعاته ومادته، من المجتمع ويتفاعل مع الحياة حوله، فهو لا يستطيع من ناحية أخرى إلا أن

يستعيد أدوار المرأة كما تؤديها فى المجتمع والحياة نفسها، بما تقتضيه من تنوع فى شخصياتها، وبالتبعية يحتاج المرأة الممثلة، مثلما يحتاج الرجل الممثل، دون أن يخلط أيُّهما بين ذاته، وذات الشخصية التى يؤدى دورها.

ولكن المشكلة الجمالية التى تثيرها هذه الأقوال، تكمن فى هذا الخلط الغريب، الذى لم يكن منتظرا أن يهوى فيه وعى الممثل بمهنته وأسئلتها الفنية الحرجة، من حيث هو خلط بين ذاته الاجتماعية التى يعرف بها فى الأوساط الفنية والمجتمع الأكبر، وذات الشخصية التى يجسدها فى عمل فني، بما قد تقتضيه أحيانا من غناء ورقص وتبادل القبلات، وكشف أجزاء متفاوتة من الجسد، فكل هذا فى النهاية يعد أجزاء وعناصر عمل فنى بوصفه موضوعا متخيلا، مهما كانت مستمدة من الواقع المعاش ومحاكية لها. فالممثل إذا التزم بأصول حرفته ومقتضياتها، وفعل كل أولئك- بفرض أنه من الضرورات الفنية لا التجارية- فهل يفعل بصفته الشخصية، أو بصفته فنانا يخلص لعمله بما يتطلبه من أداء؟، وإذا كان دوره الذى يؤديه يتسم بالانحلال الخلقى والاستهتار بالقيم التى تواضع عليها مجتمعه، فهل ينسحب الحكم نفسه على ممثل الدور؟، وإذا انسحب الحكم فى هذه الحالة على الممثل، فأين يذهب الحكم نفسه إذا أدى دورا مغايرا بسمات نقيض فى عمل فنى آخر؟ وألا يقتضى منا المنطق نفسه- من باب أولى أن نلغى مهنة التمثيل، ونفتش بين البشر لنأتى باللصوص كى يؤدوا أدوار اللصوص، والمؤمنين لأدوار أمثالهم وكذا الكفرة، والعاهرات..إلخ. إننا ولا غرو بإزاء خلط يؤدى بالنتيجة إلى نتائج غير متوقعة وأحكام ملتبسة، ولعله الخلط نفسه الذى ينتهى إلى الحكم على الأطباء الذين يوقعون الكشف على النساء بالفجور، وإلى الحكم على النساء الذين يستسلمن للمسة الطبيب على أشد المواضع حساسية فى أجسامهن، بأنهن متهتكات، وبالتبعية يصبح الطب مرة، والمرض مرة، محض أقنعة نخفى رغبة

الفسق والانحلال. والحقيقة فى هذه الآراء وأمثالها، أنها تنطوى على الحمق، وتؤكد الوعى الملتبس من خلفها، بما يؤدى التباس أعمق وأشد خطرا.

ولكن إذا كان كل موقف جمالى يتطلب بالحتمية الكشف المعرفى عن دوافع الذات الواعية بما هو موضوعها، نحو الفعل الذى يصدر عنها، ويربطها- من ناحية ثانية- بالموضوع نفسه، ويستدعى اهتمامها به وانتباهها إليه، فبأى وعى إذن مارست هذه الفنانة أو ذاك الفنان فن التمثيل، وكيف ومتى ولماذا يقحم الممثل ذاته وصورته عن نفسه وأخلاقه وطباعه، على الشخصية التى يؤديها فى العمل الذى يشارك فيه؟ وهل يمكن اعتبار فن الممثل ومتطلباته محض أقنعة ابتدعها الشيطان ليفجر من خلالها وباسمها رغبات الممثلين المكبوتة ودوافعهم الخفية للإثم والفجور على الملأ؟. إن الأمر أكثر خطرا، فإن لم يكن هناك موقف جمالى صحيح يستدعى لزوما التأكيد عليه، فهناك على الأرجح، شرف المهنة الذى ينبغى الحرص عليه والتنديد بالخارجين عنه، وهو شرف أقرب إلى شرف الطبيب الذى يعبث بالنساء وبأسرار مرضاه، فيهدر عمدا قسم "أبوقراط" الشهير "منتحلا الطب قناعا لما أثم به قلبه.

وتثير ممثلة أخرى الالتباس نفسه، وإن يكن على نحو مختلف، حين تؤكد أن السخط والاشمئزاز يأخذان بمجامع قلبها، إذا ما شاهدت صورها فى ملصقات الدعاية للأفلام التى مثلت فيها، فتتمنى لو استجاب المنتجون لرجائها ألا يعرضوا هذه الأفلام مجددا ويمنعوها، إلا أنهم كانوا على العكس يعرضونها بكثرة ملحوظة، ويظنون- فيما ترى- أنهم يحاربونها، بينما هم فى الحقيقة يحاربون الله الذى يدافع عن الذين أمنوا!. كذا.. كأنها انتقلت باعتزال التمثيل وآله مترنمة بالتوبة من خندق الكفر وليس مجرد العاصين الخطاة، إلى خندق الإيمان والمؤمنين. غير أن المشكلة من الناحية الجمالية تتضح فى السؤال: مما كان السخط عند رؤية الصور فى ملصقات

الدعاية، للأفلام ونحوها؟ أمن هذه الممثلة بصفتها إنسانا متعينا فى نشأته وحياته داخل المجتمع؟، أو من تلك الأدوار التى أدتها الشخصيات الفنية القارة فى صور الملصقات؟، أو تلك "الممثلة" التى جسدت الشخصيات بأدوارها على نحو سيء فنيا أثار السخط من منظور نقدي؟، وهل رأت العلاقة بينهما تطابقا ووحدة، أم انفصالا وتعددا؟، أو تعدد فى صميم الوحدة؟، أو أنها ثنائية ملتبسة تحتاج إيضاحا وكشفا لما فيها من غموض؟.ولكن ما لا ريب فيه- وبصرف النظر مرة ثانية عن الإجابات الممكنة لهذه الأسئلة- أن السخط والاشمئزاز فى هذا السياق وتداعياته من رجاء بمنع الصور وعرض الأفلام وتغييبها عن العيون، وحذف ما يمكن وما لا يمكن من تاريخ الممثلة، كشف- على مستو آخر- وعيا مهنيا تورط بشكل حسى كامل فى موضوعه الفني، مما أدى إلى موقف جمالى بيّن الخطأ، خلط الذات بالموضوع، "الممثلة- الشخصية الفنية"، على نحو لا يرجى معه التمييز بينهما.

وتقول ممثلة ثالثة من بين فريق المعتزلات نفسه، إن أدوار النجومية تتحدد فى أدوار الإغراء، وأنها تحتاج إلى ممثلة سهلة لا ممثلة جادة، وتحتاج إلى الأنثى لا الفنانة.إلا أن المؤكد فى تقديرى أن هذا الرأى لا يستند إلى أى أساس علمى يخص فن الممثل، ولكنه يصدر عن كثير من بنات حواء اللائى حصلن على قسط متوسط من التعليم، وقد تكونت فى وعيهن صورة أخلاقية مثالية أو تكاد عن أنفسهن، صورة تجتهد فى الاستعلاء على تكوينهن الأنثوى لاسيما بمضمونه الجنسي، وربما فى إطار ما تعرضن له من كبت، وعقاب عصبى أدى إلى تمييز "الأنا" على أساس جنسي، وبالتالى احتقار الأنوثة والجنس وإهدارهما معا فى الأقوال والأفعال ودقائق الشعور، حتى سقطن أخيرا فى قبضة ما احتقرنه واستعلين عليه، فتحددن به بصفتهن إناثا متخفيات فيما تعتبرنه ثياب شرعية.واقترنت هذه الصورة المتعالية المحتقرة- فى الوقت نفسه وعلى نحو غامض فى حالة هذه الفنانة وأمثالها- للجنس

والأنوثة، بكلمة"الفن"وأثرها على مفهوم"الفنان"و"الفنانة"، بحيث يصبح كلاهما لا أخلاقى وغير مرض لله.وعلى أى حال فالقول:إن أدوار النجومية أدوار إغراء، ينطوى على مجازفة التعميم، وأن وصف ممثلتها بالسهولة لا الجدية إنما يدمغها أخلاقيا- وإن يكن على نحو ضمنى كامن فى ظلال الاستخدام العامى للغة- بما يمكنه دمغ الدور، أى يأخذ الممثلة بذنب ما تؤديه من أدوار.ولكن- مرة أخرى لا أخيرة- من يغرى من فى أدوار الأغراء؟، أى من يغرى أو يغوي، ومن تحصده الغواية والإغراء؟، وما هى العلاقة المتبادلة بين أنوثة الممثلة كما تعيش تحت عبئها أو بفضلها فى الحياة الواقعية بين أهلها وذويها، وهذه الأنوثة نفسها حين تدمج وتقرن بشخصية متخيلة فى عمل فني؟.ولكن بغض الطرف عن هذه الأسئلة الجمالية المتكررة فى هذا السياق فإن الأدوار التى تسمت بالإغراء، والتى قد تكشف عن مجرد خيال مريض ووعى مأزوم، ليست فى الحقيقة أدوارا سهلة أو ميسورة من الناحية الفنية، بل لعلها تطلب بجانب الموهبة خبرة عميقة بالحياة تثري"الذاكرة الانفعالية"للممثلة، فتستخرج منها بلاغة الإيماءة والإشارة الموحية، التى توفى بغرض الإغراء، وتجعل الدور مفهوما من الناحية النفسية والاجتماعية لاسيما إذا كان مكتملا ومدروسا من الناحية الدرامية.أما مقاربة هذه الأدوار باعتبارها لا تطالب الممثلة إلا بشيء من قلة الحياء ومساحات مكشوفة من الجسد، فلا تعدو أن تكون مقاربة ساذجة ومراهقة، فيستوى أن تقبلها الممثلة فتؤديها أو ترفضها.ومن الوقائع اللافتة للانتباه فى هذا السياق بين فنانى وفنانات أمريكا، أن الممثلة"راكيل وولش"المعروفة بأنها من نجمات الإغراء، دخلت يوما مسابقة لأفضل الوجوه إيحاءا بالفضيلة والطهر والنقاء، ففازت بها على متسابقات من الراهبات اللائى انقطعن للعبادة فى الأديرة والكنائس، بلجنة تحكيم ضمت قساوسة!. والحقيقة أن الذى فاز فى هذه المسابقة التى كانت حديث أمريكا فى يوما من الأيام، هو فن الممثل

بما يستدعيه من خبرة حياتية مفتوحة بإزاء وعى الممثلين، وقد يعجزون غالبا عن أن يكونوا من أصحابها.

على أن الالتباس الجوهرى بين الذات الممثلة والموضوع الممثل، يعود ويطرح نفسه فى مظهر من أقوال ممثلة رابعة، تقول إنها إبان اشتغالها بالتمثيل ومستغرقة فى عملها معنية به، كانت إذا شاهدت أدوارها التى أدتها تجمع الملاحظة إثر الملاحظة عن أدائها، وتحزن أحيانا متى أدركت أنه كان يمكنها أن تؤدى دورها بطريقة أفضل إذا فعلت كذا أو امتنعت عن كذا. ولكن بعد الاعتزال والتوبة، إذا رأت نفسها فى دور ما بثوب مكشوف أو فى منظر- باتت تراه غير مألوف- تحزن حزنا بالغا على نفسها وسمعتها وتفكيرها، فى ذلك الوقت الذى كانت تشغل فيه بالتمثيل. ولا ريب أننا إزاء الالتباس نفسه وقد تبدى فى تفصيلات مختلفة، كأن هذه الممثلة تود مثل سابقتها لو منعت أعمالها الفنية وحالت دون إعادة عرضها، فهى لم تعد ترى دورا لشخصية فنية، ولا تمثيلا وفن أداء، يستدعى أدوتا مهنية وتقنيات عمل بدرجات متفاوتة من الدربة والمراس، وتستدعى جوهريا التمييز بين الذات الفاعلة والفعل بموضوعه. ولكن هذه الممثلة أصبحت تخلط على نحو واضح بين ذاتها وشخصيتها، وأى شخصية فنية أدتها، فلم تعد تميز بين حياتها وحياة الشخصيات التى أدتها فى سياق فنى معين، وإذا بسمعتها هى نفسها سمعة الشخصية المتولد عن سلوكها، وإذا بأسلوب تفكيرها هو نفسه أسلوب تفكير الشخصية الدرامية، والثوب الذى ارتدته فى العمل الفنى يلائمها أو لا يلائمها، قبل أن يلائم أو لا يلائم الشخصية التى تؤديها. وهكذا... يختفى الموقف الجمالى كله ويتحطم الوعى الفنى جملة إزاء وعى إنسانى مهزوم بما داخله من مفاهيم ملتبسة ومغلوطة، فبهذا الالتباس لم تعد الشخصيات الدرامية بما هى الموضوعات الجمالية فى بنية الموقف منها بوصفه "موقفا جماليا"، إلا أشكالا مختلفة تتجسد فيها "ذات الممثلة" فى الواقع

المعاش بين الناس، وليست نتاجا فنيا مركبا من جملة عناصر متداخلة ويتطلب بالضرورة وعيا مهنيا محددا بذاته، وبغيره من الأدوار والأدوات التى تشاركه فى صياغة الموضوع من طرفين متقابلين. كأن الممثل يعتبر ابتداء الدور التمثيلى بمقتضياته الفنية- وإن كان على نحو غامض- عالما بديلا لواقعه المعاش بين الناس فى المجتمع الذى ينتمى إليه، ويحل فيه بما يكبته من رغبات ويكبحه من أدوار ممنوعة مستهجنة، أو أن العالم ليس متخيلا أساسا، ولكنه امتداد لعالم الواقع، أو تكرارا له، أو نسخا عنه فى أشكال متنوعة، ولا يمكن فى الوقت نفسه تمييز أحدهما عن الآخر، والتحرر من الالتباس بينهما.



الواقع أن هذا الالتباس، بما هو التداخل الشديد والخلط فى الوعى بين ذات الفنان وحياته من جانب وذات الشخصية التى يؤديها فى العمل الفنى ويمنحها من جانب آخر صفة الحياة النسبية والمؤقتة معا، يعد مرجع الاضطراب النفسى والعصبي، والارتباك والتشتت فى سائر الأقوال والدفوع التى بررت الاعتزال، وأقحمت عليه- فى الوقت نفسه- مقولة التوبة بالكرم الإلهى ذات المدلول الديني. فترتب على هذا الالتباس أن أذاب الفنان كلية وجوده الاجتماعى فى جزئية وجوده المهني، وحاكم نفسه وذاته بما تأتيه من أفعال بما حاكم الشخصية التى أداها فى تركيبة درامية/ عمل فني، واتهم نفسه- على الأقل- بالتواطؤ معها، ولو بالصمت عليها، إن لم يكن بالمشاركة الايجابية. ولكن الفنان وبخاصة إذا كان ممن يعملون بفنون الأداء، وبالأخص فن الممثل، كان أولى به، ألا يسقط فى فخ هذا الالتباس، ويصلح شأن وعيه مميزا بين ذاته ومجتمعه ومهنته، ويعى الدور الذى يؤديه كل منهم للآخر، دون أن يمتزج به ويتوحد كلية معه، أو يبتلعه. غير أن الفنان- فيما يبدو- لم يأبه بأهمية بناء وعيه، وتخليصه مما يلتبس به من مفاهيم خاطئة وأفكار مغلوطة، فكان كالنجار الذى رأى العامة بابه مكسرا أو "مخلعا!!".

ومن ناحية ثانية فإن منصة القضاء تتوخى الموضوعية والحياد لتنطق بالعدل وتعمل مواد القانون فيما تعرض له من قضايا وخلافات بين البشر، وتحذر- فى الوقت نفسه- أن يجلس عليها من له علاقة نفسية أو اجتماعية بأى من أطراف القضية، وتطالب القاضى بالتراجع فورا والاعتذار عن الاستمرار حالئذ فى نظر القضية، كى لا يفسد الحكم ويضيع العدل بتورطه انفعاليا فى الموضوع مهما كان نزيها مشهودا له بالحيدة ومراعاة نداء الضمير.غير أن منصة القضاء على مستو آخر لا تطالب القاضى بالتجرد من معارفه القانونية أو تجاربه وخبراته المكتسبة والمتراكمة لديه سواء بالإطلاع والتأمل ومعايشة أحوال الناس والاجتماع، أو بما اختزنه من ممارسة المهنة.والواقع أن التجرد والنزاهة والموضوعية بهذا المعنى وتلك الحدود ألزم للفنان/ الممثل حين تصبح الشخصية أو الدور الفنى بمثابة القضية التى يدعى لفهمها واستيعابها والحكم عليها تمهيدا لأدائها، فإذا كانت قريبة الصلة منه ومن تكوينه، كان مدعوا- فى الوقت نفسه- لأن يتخلى عنها والحذر منها.ولعل الحذر نفسه ما يلزم الطبيب بتجنب إجراء جراحة لأحد أقاربه أو ذويه أو زوجته أو ابنه..إلخ، كى لا تتسبب هذه العلاقة أو تلك بتداعياتها النفسية والانفعالية فى ارتباكه أو اضطرابه أثناء إجراء الجراحة، مهما كان مشهودا له بقوة الأعصاب والكفاءة المهنية وطول الباع فى ممارسة المهنة، وإلا كان طائشا غرا يلعب بالنار، ولا يدرى أنها تحرق كبده وقلبه بعد أن تحرق أصابعه وتغشى عينه بدخان كثيف، حين تصور أن هذه العلاقة نفسها قد تدفعه للإجادة والتوافر على الموضوع، بينما كان التوافر فى الحقيقة على الاهتمام بالعلاقة العاطفية أو النفسية التى تربطه بالموضوع أى المريض، وليس بالموضوع/ المريض نفسه.وعلى الأساس نفسه فإن الفنان/ الممثل يحتاج إلى وعى مهنى وخبرة بأسئلته الشائكة، مثلما يحتاج إلى موضوع لا يدعوه إلى التورط الحسى والانفعالى فيه، فيضل عنه وعمّ يقتضيه من تقنيات

معالجة. ولا شك أن الحذر نفسه يزيد حدة إذا كان القاضى مدعوا للحكم على نفسه، وإذا كان الطبيب مدعوا ليجرى جراحة تلزمه بيديه. إلا أن مناخ التخلف الفكرى والحضارى لا يحول دون هذه المواقف الشائكة والملتبسة فى الوقت نفسه، ولا يتردد عن مدها بمنطق يتبدى سليما فى ظاهره، فالقاضى أدرى بنفسه فلم لا يحاكمها دون سواه، والطبيب أدرى بآلامه فلم يحذر تشخيصها ويتراجع دون كتابة علاجها؟. ويزيد الطين بللا فى مناخ التخلف أنه يسوغ لأى أحد أن يجعل من نفسه محاميا وطبيبا وقاضيا، فيفهم أى شيء وفى كل المجالات، ويسوغ لنفسه أن يمتحن وعيه بما يجهل قبل ما يعرف، حتى فى أدواء الروح والقلب التى اختص بها الله ذاته العلية من دون الأنبياء، فمناخ التخلف يؤسس للغرور والطيش والادعاء، وحسبه أن وضع فى أيدى الحلاقين مباضع الجراحين.

وعلى أية حال إذا كان القاضى الذى لا ينأى عن مواضع الزلل التى تشوه نزاهة حكمه وترين عليه بالشبهات، يخون القضاء والعدالة، وإذا كان الطبيب الذى لا ينأى عمّ يشين الطب ويهينه إنما يخون الطب، فالفنان/ الممثل الذى يتورط بذاته ويمتد بحياته الشخصية وصورته عن نفسه فى كل الموضوعات التى يقاربها، إنما يخون فنه، وما يفعله قصدا أو اتفاقا عارضا يعد خيانة فنية وخيانة جمالية. على أن الخيانة الجمالية من هذا القبيل بما تتأسس عليه من مفاهيم مغلوطة وأفكار ملتبسة تتبدى فى عديد من المظاهر والأحكام، لها ما يبررها فى الوقت نفسه فى صميم العلاقة بين الفنان وموضوعه، وإذا غاب الوعى الفني/ الجمالى أو تهافت فى مشكلات الأداء الدقيقة- وهى مشكلات لا يمكن قط الاستهتار بها وبجوانبها المعرفية والعصبية والنفسية المركبة والمعقدة معا- فالنتيجة إن لم تكن اعتزالًا للفن وافتئاتا عليه بما ليس فيه ولا منه، واتهاما للذات بارتكاب الكبائر مما حرم الله، فهى الجنون، ولا شك أن هذه المشكلات- من ناحية أخرى- لا تستدعى وعى العوام

والجهلاء أو الأغرار المدعين، كما لا تستدعى أولئك الذين لا يدفعهم إلا حسن النوايا وسلامة القصد، واللافت أن هؤلاء أيضا يمهدون الطريق إلى جهنم.

ولكن من الضرورى قبل تناول المشكلات الفنية والجمالية الدقيقة التى تثير اللبس والغموض فى الوعى بفنون الأداء، ينبغي - حتى تكتمل الصورة المعرفية بالظاهرة - أن نتعرف إلى معالجة رجل الدين لمسألة الفن من منظور الدين، لتأكيد - ولو من وجهة نظرى على الأقل - أن مدخله كائنا من كان لن يزيد الأمر جملة إلا تعقيدا، فهو بافتراض وعيه بالدين وشرائعه وأحكامه، لن يصدر عن وعى بمشكلات الفن وأسئلته الجوهرية، على نحو يعمق الالتباسات بمختلف تداعياتها الممكنة، سواء فى مواقف العامة من الجمهور أو الفنانين أنفسهم الذين يؤرقهم ابتغاء مرضاة الله. وربما من الأفضل فى هذا السياق صرف النظر عن أحكام الصبية ممن اعتلوا المنابر فى غفلة من الزمان، وأموا المصلين فى الزوايا، وجلسوا فى براءة أو حمق ووقاحة يفركون عكرة أقدامهم بأصابعهم، بينما يفتون بما ليس لهم به علم قليل أو كثير، ولا يحدوهم - فى أحسن الأحوال - إلا النوايا الطيبة وسلامة المقاصد، وعاطفة مشبوبة نحو جنة الآخرة، مما يزين صورتهم لأنفسهم، وربما كفى فى مناخ التخلف ليزين صورتهم بين العالمين.



فى سياق اللحظة التاريخية التى فرضت أهمية النظر فى الفن من منظور الدين وجودا وجدوى، تحليلا وتحريما، ينبغى التحفظ مبدئيا على تعبير "رجل الدين" الإسلامي، إذ ليس فى الإسلام كهنوت، ولا رجال دين يمتلكون مفاتيح السماء ولهم الوساطة بين العباد وربهم، وبيدهم أسباب الخلاص من الخطايا، فقط ثمة العالم بالدين وبالأسس الموضوعية لإبداء الرأى والفتوى فى مسألة من المسائل التى تعنى الناس. وفى السياق نفسه قد لا يكون هاما اسم هذا العالم أو الشيخ

الجليل، بقدر ما يتعين الاهتمام بما يدلى به من رأي، خاصة إذا كان ممن تبادر إليهم وسائل الإعلام تسألهم الرأى فيما يشغل جمهرة الناس مرتبطا بحرصهم على سلامة ممارساتهم الدينية. والواقع أن واحدا من هؤلاء العلماء الأفاضل يقول بإباحة الدين للفن والتمثيل، ويؤكد من ناحية ثانية أن تحريم أمر من الأمور أو تحليله، يستلزم نصا من القرآن أو حديثا نبويا من الأحاديث اليقينية، بما هما مصدرا التشريع، والمصدران لم يرد فيهما صراحة أو ضمنا ما يفيد تحريم الفنون، وبالتبعية فإن الرأى بالتحليل أو التحريم أيا كان موضوعه بين الفنون، فمرجعه إلى الذوق الشخصي.

ولا شك أن هذا الرأى يستحق التقدير لأكثر من سبب، أولهم أنه قرر صراحة وفى غير لبس غيبة النص القرآنى أو الحديث النبوى اليقينى الذى يحرم الفنون، وثانيهم، أنه لم يتورط فى الأحاديث المدسوسة أو الضعيفة أو غير المتواترة، التى كثيرا ما تلهج بها ألسنة الأدعياء والأغرار حتى فى المركبات العامة والمقاهى وقوارع الطرقات، دون حذر مسبق أو وعى لا بأسرار اللغة ولا بدلالة الألفاظ المتغيرة، ولا بالأسباب والسياقات التى تضفى على العبارات معناها المحدد، ولكنهم فقط يشيدون مكانتهم فى أفئدة الجهل ومظنة الخوف من الله، وثالث هذه الأسباب أنه رأى يبدو متسما بالسماحة والاتزان. ولكنه بعد ذلك رأى ككل رأى من غير أهل الاختصاص يتطور إلى صياغة ما اعتبره بنفسه ذوقا شخصيا، وليته توقف عند التصريح بغيبة نصوص المنع والتحريم، ليترك أمر الفن لأهله والعارفين المفترضين بأسراره ومناحيه، خاصة وأن المناخ العام بات ملبدا بالمفاهيم المغلوطة والمواقف العملية التى تقرن الرأى بعصا الإرهاب، وتطوع للأمر بما تعتبره معروفا، وتنهى عما تراه منكرا، بغلظة اليد والسلاح. ولو أن العالم الجليل صمت بعد أن صرح بغياب نص تحريم الفن من القرآن والسنة النبوية، لكان صمته أبلغ فى الإفتاء، وأدعى لأن يكف الصبية عن تقليب ما خلفه من طحين، فيعكرون المناخ بأكثر مما

هو عكر، ويغبرون الوجوه والأفئدة والعقول بما لا أصل له ولا سلطان فيه.غير أن الشيخ أبى إلا أن يرتأى فى ذوقه الشخصى ما يبنى بالقياس على ما هو محرم أو محلل بنص صريح، فيقول: إن ما أقبله فى الواقع أقبله فى التمثيل..أما إذا جاء شخص يتزوج ممثله، وهو غير الزوج، ويعاملها فى التمثيل كزوج، فأنا لا أقبل هذا أبدا"، ولا غرو أن هذا الرأى ما يعاد صياغته فى عبارة حلاله حلال، وحرامه حرام.

ولكن هذا الرأى الذى تبدو فى ظاهره إباحة الفنون وتحليل ممارستها على نحو لا يخلو من سماحة وسعة أفق، لا يلبث أن يتكشف عن عذاب مقيم وحيرة وارتباك، ولا فن بعد ذلك سواء أكان مقبولا من منظور المتدين الورع، أو غير مقبول. ويمكن- بالتأكيد- غض الطرف عن هذا الرأى ونحوه مما احتفت به وسائل الإعلام، لولا أن الشيخ فاضل مسموع الرأى ويحظى بدوائر مطردة الاتساع من التأثير فى جمهور العامة والخاصة على السواء.والحقيقة أنه يكشف بقليل من التحليل الواعى والمساءلة الحذرة، عن الالتباس المرصود نفسه فى وعى العامة، ومن اعتزل من الفنانين معلنا توبته عن"الفن"، لأنه ينبع من المسافة المضطربة بين الفن والحياة، ويتجاوز مبدأ"التخيل"اللازم فى الإبداع.

فلا شك أن كل إنسان عاقل رشيد يعرف ماذا تعنى الحياة الزوجية والعلاقة بين الزوجين، بوصفها على الأقل- فى صراحة ووضوح- الإطار الشرعى المقبول اجتماعيا لممارسة الجنس والتمتع به، وهو ما عده الله خارج الإطار نفسه إثما وكبيرة من الكبائر، أي"زنا".كما يعرف العاقل الرشيد أن الممثلين بما هم بشر لا بد وأن فيهم أزواجا وزوجات، وآباء وأمهات وجدود وجدات، ولكن هل يكفى أن يكون الممثل زوجا للممثلة فى الحياة الواقعية، لنقبل منهما فى التمثيل، أو على الدقة فى الموضوع الدرامى قيد الإنتاج والتجسيد الفني، ما يجرى بينهما فى واقع الحياة بمجموع ظواهره غير المنقوصة؟، ربما بدا السؤال غريبا وخبيثا ومريبا فى الوقت

نفسه، ولكن شيئا من هذا لا يمنع إثارته والإلحاح على طلب إجابته.ولا ريب- من ناحية ثانية- أن الإجابة المنطقية المتسقة مع رأى الشيخ الجليل: نعم مقبول، لأن ما يجرى بين الممثلين الزوجين فى الحياة الواقعية مقبول ومختوم بخاتم الشرعية الاجتماعية والدينية معا.فهل يا ترى يتوقع الشيخ ومن لف لفه فى الرأى أنه يجيز أعمال"pornography"بما تنطوى عليه من ترخص وابتذال، إذا كان ممثلوها أزواجا فى الواقع، وأن الشرط الذى يضعه، ينفى عنها منطقيا حكم الترخص والابتذال!. ولكن إذا كانت هذه النتيجة مقبولة- ولو بعد تردد وعلى مضض- ألا يصبح السؤال منطقيا مشروعا معا عمّ إذا كان الممثلان فى هذه الحالة يمثلان شخصيات فنية ويؤديان أدوار فى موضوع متخيل، أو أنهما يعيشان حياتهما فى العمل الفنى كما يعيشانها فى البيت وفى حجرات النوم، ويمتدان بهذه الحياة نسخا وتكرارا غريبا ومريبا فى الوقت نفسه بمظاهرها ومقتضياتها وفضحا لأسرارها تحت عين المصور خلف الكاميرا والمخرج والزملاء والعمال الفنيين..الخ، في"البلاتوه"، وبعد ذلك أمام المشاهدين للشريط السينمائى أو التلفزيونى أو فى المسرح؟. وعلى هذا النحو لا يقود رأى الشيخ إلى أية أعمال فنية مقبولة مشمولة بالسماحة الدينية، ولكن بالأساس إلى تكوين جماعة من"الأزواج"يسترخصون حياتهم وأسرارها ودقائقها، ولا يترددون دون ابتذالها وعرضها على الملأ، مستخفين بالشرعية، وبالمقابل يستبيح أبناء المجتمع لأنفسهم كمشاهدين أن يكونوا جميعا"voyeurs"، أى ملتمسو متعة التلصص على الخفايا الجنسية، ذلك المرض الذى يستدعى أرائك الطب النفسي.

غير أن فكرة امتداد الممثل بحياته فى الواقع المعاش إلى حياته النسبية والمؤقتة فى العمل الفني، مستحيلة نظريا وعمليا، بل تعد ضربا من جنون الانفصام الذى لا يميز أصلا بين الواقع والخيال. وبافتراض أن شيئا من هذا الامتداد الذى لا يعدو أن يكون خلطا واضطرابا فى الوعى والممارسة قد حدث من ممثلين هما فى الواقع

زوجين، لأى سبب من الأسباب أو الدواعى النفسية العارضة، لأوقفه المخرج فورا متى كان موهوبا ولديه من الحساسية والوعى الفنى ما يعينه على التمييز بين حالات الفعل وما يكمن وراءها من دوافع ودواعى ممكنة، ومن ناحية ثانية مقتضيات العمل الفنى الذى يشرف على تجسيده، وربما زاد على الإيقاف الفورى للفعل واضح الخلط والالتباس، أن يسخط ويوبخ، فى محاولة لإعادة وعى هذين الممثلين إلى جادة التفرقة بين الواقعى والمتخيل فى حياتيهما، مدركا فى الوقت نفسه أن أيُّهما لا يمثل وفق المضمون الفنى والجمالى للكلمة، وأنه فقط يستجيب لإحساس مكبوت وشخصى بالغ الذاتية، افقده من ناحية أخرى وعيه المهنى بمقتضيات العمل الفني.فالحساسية الفنية أمر جد مختلف عن تلك الحساسية المتورطة فى مباشرة واقع الحياة اليومية، والخلط بينهما دون تمييز يؤدى بالتبعية إما إلى خيانة"الحياة الواقعية"لحساب العمل الفنى / التمثيلي، فتبدو الحياة دوما بمثابة أكذوبة ولعبة خداع متبادل لا صدق ولا جد فيها، أو إلى خيانة العمل الفنى لحساب الحياة الواقعية، فيتعذر"التمثيل"، وتنتفى القدرة على التخيل والإبداع وتجاوز الواقع نفسه. ولعل متطلبات"العمل الفني"بوصفه كذلك عند أهل المهنة والاختصاص به، ترجح غالبا- على العكس تماما مما افترضه ذوق الشيخ الجليل- عدم اختيار الممثلين الأزواج فى واقع الحياة، لأداء دور الأزواج فى العمل الفني، توقيا- ربما- لسقطة التباس الوعى وتداخل المشاعر والأحاسيس، مهما كانت بعيدة الاحتمال. وبافتراض أن الاختيار حدث، لأبى الممثل نفسه أن يقوم بدور الزوج أمام ممثلة هى فى الوقت نفسه زوجته فى الحياة اليومية بين الناس، ولأبت الممثلة من جانبها الاختيار نفسه حتى لا يصيب أيُّهما"الفشل"الفنى فى أداء مشاهد"الحياة الزوجية"، وإن تضمنت أبسط مظاهرها العادية. وهكذا... فالوعى الجمالى يجرى فى طريق مغاير تماما لمجراه فى وعى الشيخ الجليل، ومن دار مداره فى الرأى والفتوى،

والتحرُّج باسم الفضيلة والتدين، فلا قوة ولا منطق يلزم الممثل ألا يؤدى دور الزوج إلا أمام زوجته، وألا تؤدى الممثلة دور الزوجة إلا أمام زوجها، هذا الإلزام الذى يتداعى منطقه الخاص إلى أدوار: الأم والابنة والابن والحفيد.. إلخ، فلكل من هذه العلاقات ما يفجره من مشاعر ولمسات عاطفية بالأقوال والأفعال، تتحدد على مستو آخر فيما يباح وما يستنكر، وما يباح فيها لا يباح فى غيرها من علاقات إنسانية واجتماعية. ولكن على هذا النحو يعود الذوق الشخصى الذى قبل فى التمثيل ما يقبله فى الواقع بالحل والتحريم ليخنق الوسط الفنى بأهله، ويجعلهم- فى أحسن الأحوال- جماعة وظيفية مغلقة، يتزوج أبناؤها من بناتها، ويحرمون على أنفسهم- قبل المجتمع الذى ينتمون إليه- الزواج من خارج وسطهم، وبهذا يعلن المجتمع ولو ضمنيا وبغير مرسوم رسمى أن الفنانين قبيلة معزولة، لا يحق لها أن تصاهر سواها، حتى يمكنها- على الأقل- أن تحافظ على لقمة عيشها، وتنتج ما تعتبره "فنا" وأعمال تمثيل تتسم بالشرعية الدينية والقبول الاجتماعي. كما أن هذا الرأى يقتضى من الناحية العملية، أن يصبح الناس جميعا متشابهين أو متماثلين، إن لم يكن فى الصورة والشكل، ففى الأخلاق والطباع وفهم دقائق الحياة ومنابع الشعور، بحيث يكفى الممثل/ الزوج لأداء أدوار جميع الأزواج، وتكفى الممثلة/ الزوجة لأداء أدوار جميع الزوجات، فالكل فى الواحد، والواحد مثل الكل. وهكذا.. يكشف الرأى الذى بدا متسامحا مع الفن، عن فهم قاصر للحياة والشخصية الإنسانية بتنوعها وثرائها، بعد تكشفه عن فهم قاصر للفن بمتطلباته.

والحقيقة أنه لا قوة ولا منطق يمكنه فرض هذا الإلزام غير المقبول بما يتداعى إليه من نتائج، إلا قوة التحرُّج والمنطق- مع الاعتذار المسبق- المختل بما ينطوى عليه من هواجس التعفف ومفاهيم ملتبسة، وخلط انفصامى بين الواقعى والمتخيل، وتداخل هزلى بين الحالات التى تتبدى فيها النفس البشرية، مما يؤدى إلى

ربكة ذهنية وفوضى فى أفكار ومواقف تنتحل العفة وتتمسح فى الفضيلة، فتنتهى إلى تجريم وتأثيم أفعال، حاولت- فى البدء- أن تمنحها رخصة الإباحة والتحليل.وفى إطار التداعيات المحتملة لرأى الشيخ الجليل، ووفق منطقه الخاص القائم على التحرج من الزلل وخشية على الفضيلة وسلامة الأعراض، فإن آليات الإنتاج الفنى قد تكون مطالبة بتضمين ملصق الدعاية عن العمل: أن من يقومون بأدوار الأزواج، هم أزواج فى الحياة والواقع الذى يعيشه الناس.وربما رأى آخر إلزام الممثلين بتوثيق عقود زواجهم فى الجرائد والمجلات وغيرها من وسائل الإعلام، بعد أن يوثقوها فى دفاتر المأذون، حتى يعلم القاصى والدانى أنهم صاروا أزواجا بإذن الله فلا يأثم قلبهم بما يأتون فى أفعال التمثيل.وقد يغالى رأى ثالث بأن الناس تنسى وتغفل عمّ قرأت وطالعت بعد حين من أخبار الفنانين وزيجاتهم وطلاقهم، وجلّ من لا يسهو ويغفل عمّ فى الصدور، وإذا به يطالب بإلزام الممثل بوضع لافتة على ظهره أو صدره بأنه زوج فلانة، وأن تضع كل ممثلة لافتة مماثلة، وذلك كى لا تتحرّج الناس فى النظر إلى تلك القبيلة التى لا ترقى فوق الشبهات والظنون. وإذا كانت الصور هزلية فى مختلف التداعيات المرتبطة برأى الشيخ الجليل، وقد تكون ممجوجة ولا تخلو كذلك من تقزز وسخف، فلأن الشيخ لم يرتض فى ذوقه الشخصى أن يدعى له ممثل بأنه زوج ممثلة فى عمل فني، بينما هو فى الحقيقة والواقع المشهود بين الناس غير ذلك.

ولكن الشيخ ومن تبعه فى الرأى على نحو من الأنحاء لم يرتض أصلا المفهوم الاصطلاحى لفن "التمثيل" بين الفنون، أو لم يفهمه إلا بمثل ما يفهمه العامة فى مستوى الحياة اليومية، بما يجرى على ألسنتهم من ألفاظ وكلمات، والراجح أنه لم يدر عن هذا المفهوم قليلا أو كثيرا.فالعامة لا تعى من"التمثيل"إلا أن أحدا يكذب، ويدعى ما ليس فيه، ويتظاهر بغير حقيقته، بغية الخداع عن جرم وإثم مفضوح.كما

أن كثيرا من العامة يختزلون الإنسان فى هويته الجنسية بوصفه ذكرا أو أنثي، ويرون الحكم الأخلاقى على الضوء نفسه، فلا تتحرج صدورهم إلا برؤية مشاهد تمثيلية تنعطف إلى الجنس بدرجات متفاوتة، سواء تعلقت بالزوجية أو لم تتعلق، ولا يلبثون إلا أن يدمغوا الفن من وراءها بأنه غير"نظيف"، ويبادروا بعد أن يمعنوا النظر فيما اعتبروه فنا غير نظيف، إلى تساؤل استنكارى يحط فقط على الممثلات: كيف يقبل زوج هذه الممثلة أو تلك، أو يقبل أبوها أو أخوها أن تفعل ما تفعل، أو يُفعل بها، فى مثل هذه المشاهد؟، وكأنه- من ناحية ثانية- يجرد أولياء أمرها من النخوة مثلما يجرد عروقهم من الدم!!.وربما دهش هؤلاء أنفسهم لو علموا أن من يشتهر بينهم بكثرة الكذب والفجور، وبالقدرة على الادعاء والتظاهر بما يخدع، هو أول من يفشل- فى الوقت نفسه- إذا ما دعى إلى التمثيل بمضمونه الفنى والجمالي، وشروطه الموضوعية.

على أن أحدا- من ناحية ثانية- قد يرى فيما عرضناه من صور التداعيات، شيئا من الافتئات، غير أنه الافتئات المردود إلى رأى الشيخ نفسه، والذى يدعو- وهذا حق مباح بالضرورة لم يستمع إليه ويود أن يفنده، مادام رأيا من عاقل إلى عاقل، ومن رشيد إلى رشيد، يحترم العقل فاعلا، ولا يدعه على الأرفف للزينة أو المناسبات التافهات- لتأمله من مختلف جوانبه الممكنة، فالأمر جد خطير باعتبار"الفن"منجزا حضاريا، يتعلق بملكة التخيل.

ومرة أخرى، إذا افترضنا أن ممثلة ترقص لزوجها الممثل فى حياتها الخاصة، رقصا خليعا فى غرفة النوم وقد أوصد دونهما الباب، فهل نقبل أن ترقص له مثل هذا الرقص فى مشهد تمثيلي؟ أو أننا لن نقبل إلا إذا أقسما أنهما يفعلان ذلك فى حياتهما، ولا إثم اقترفا ولا لوم لهما لأنهما زوجان؟ وإذا أصررنا على القسم والأيمان المغلظة ألا نطلبه- حالئذ- فى غير موضعه ونهتك به الأسرار؟. وفى زمن لا يخلو من

تنطع فى الدين ومماحكة فى العفة، وتشكك أصيل فى الآخرين، ألن تسول لأحد نفسه أن يكذب الزوجين فيما يدعيان أنهما يفعلانه، ويطالب رغم قسميهما بشهود عدول على ما يدعيان؟، أو أن الحرج نفسه سيدفع إلى الجانب الآخر ونطالب الزوجين ألا يفعلا فى التمثيل ما نراه يخدش الحياء، وحينئذ نكون حرضنا على الكذب والزيف فتجرى صورة حياتيهما فى التمثيل على غير ما تجرى به فى الواقع المعاش؟. وإذا أردنا ممثلا يؤدى دور أخ يختلى فى لحظة بأخته فى أحد أركان البيت أو فى حجرة نومها أو نومه، ألا يطالبنا منطق الشيخ نفسه أن نسائل الممثلين عن أخ لهذه الممثلة، ليقوم بدور أخيها فى مشهد تمثيلي؟، أو نبحث عن محرم بين الممثلين، فينتفى المشهد بوصفه اختلاء بالأخت لمناقشة همّ يعنيها ويعنيه فى الأسرة، أو أن النفوس المريضة بهواجس الجنس القهرية وربما بزنا المحارم، ستدعو تحت زعم التعفف إلى حذف المشهد جملة من التكوين الدرامي، وليكن إخلالا بمجرى الحياة الأسرية وما يحتمل أن تشهده فى الواقع.

ولكن من المؤكد أن الله خلق الناس وأجرى بينهم شئون الحياة وأحوالها، بما لا يرضى عنها كلية ذوق هذا أو ذاك، سيان أن يكون من منظور دينى أو غير ديني، وإلا لما كان ثمة ما يبرر السخط عليها والاحتجاج والشكوى، ومن ذا الذى لا يسخط أو يحتج، أو يميل إلى الشكوى ولو فى لحظة من اللحظات، ثم لا يلبث أن يسلم أمره وأمر الحياة نفسها إلى الله العليم بالسرائر والقلوب. والحقيقة أن نضج الوعى البشرى وقدرته على إنتاج المعرفة، مرتهن بتسليمه بالاختلاف والمفارقات الظاهرة والباطنة بين البشر ولو كانوا أولياء مصطفين. ومما يلفت النظر فى تاريخ الإسلام نفسه ما شهده من صراع دموى وقتال عنيف بين "على بن أبى طالب" و"عائشة" زوج الرسول ﷺ وكلاهما له ما له من مكانة وتقدير فى نفس الرسول وسائر المسلمين، ثم بينه وبين "معاوية" فيما عرف بالفتنة الكبرى، على نحو

لا يدعو قط إلى إعمال منطق التخطئة الكلية والمبادرة إلى إدانة طرف أو تكفيره وإهالة السخط عليه، أو المجازفة بمديحه وتبييض ثوبه، لكن تأمل الصراع وفهم الاختلاف وجلاء جوانبه، بما وظف فيه من حجج ونصوص دينية، وبما شهده من رفع المصاحف على أسنة الرماح.

وإن كان التفكُّر فى مسار التاريخ العام، وأحوال البشر والحياة، يتطلب من سعة الأفق والوعى ما يقبل الاختلاف، لا التخندق في"رأي"أو"وجهة نظر" بما يصادر الآخرين ويقصيهم مخطئين بكل سبيل، فإن التفكر فى العلاقة بين"الحياة"و"الفن"أحوج ما تكون إلى كشف الفارق بينهما والوعى به قبل إجراء القياس من أيُّهما على الآخر، وإلا تولد عن الخلط بينهما ارتباك فوق ارتباك، وهزل غير مقصود يجر إلى هزل أشد وأنكي، لا ينمحى برأى مهما وصف بالبراءة وسلامة القصد.ومن هنا فإن رأى الشيخ الجليل لا يعدو أن يكون رأيا من غير أهل الاختصاص بموضوعه، إلى جانب غيبة أصيلة لفضيلة الترفع عن ارتياد مواطن الزلل فيما ليس له به علم.وإذا كان هذا الرأى ليس من الدين فى شيء، وإن صدر عن عالم بالدين، وإذا جرى مجرى"الذوق"الشخصى الذى لا يقيم حجة على غيره، وإن ادعى القياس فهو قياس فى غير موضعه وغير ميدانه، فهو أخيرا لا يرقى كثيرًا على رأى وموقف"حسن وابور الجاز"، ولا يعكس وعيا أعمق من وعيه، كأن الذين صاغوا شخصيته فى أربعينيات القرن الماضي، يدركون هذا"الرأي"جملة، وعايشوه فى بيئاتهم، كما فطنوا إلى ما يتولد عنه من هزل باعث على الضحك والسخرية، قبل أن يعود ليطل برأسه ثانية فى أخريات القرن، وفى الألفية الثانية.

والواقع أن"حسن وابور الجاز"- كما لعل القارئ الكريم يتذكر- الشخصية الرئيسة فى فيلم" لعبة الست"المأخوذ عن مسرحية"لعبة كل يوم"التى قدمها"نجيب الريحاني"سنة ١٩٣٩، وهو رجل من العامة بسيط الثقافة والوعي،

يجرى أمره مجرى الشهامة والنخوة، على نحو ما يفهم أى رجل من أولاد البلد من هذه الأوصاف، خاصة إذا تعلق أمر الحياة بزوجته ومن يعتبرهم حريمه عامة. وكان لحسن هذا من بين المواقف التى صورها الفيلم، موقف عملى من فن التمثيل، حينما عملت زوجته "لعبه"به، وذهب لها يوما إلي "البلاتوه"، بعد أن قبل عملها على كره، أو أنفة منه وكبرياء أن تعمل زوجته بهذا الفن.وأيّا كانت دواعى القبول الأولية، فإن المشهد الذى اضطر حسن لرؤيته والاشتباك معه، كان يقضى أن يبث البطل تباريح هواه وشوقه إلى الشخصية الدرامية المفترض أن تؤديها زوجة حسن "لعبة"، ثم يقبلها.وعلى هذا النحو بدا المشهد مثيرا ومهيجا لرجل فى نخوة حسن، فلم تلبث أن أخذت الغيرة بمجامع قلبه واستبدت به الحمأة على عرضه، ولم يتبين المسافة التى تفصل بين زوجته فى الحياة، وبينها فى المشهد التمثيلى داخل إيهاب شخصية درامية متخيلة، فظل يقطع المشهد ويحتج عليه ويكيل ألوان السباب للممثل الذى رآه محض ناهش لعرضه. وكلما تقدم المشهد خطوة، كلما زاد فى الوقت نفسه سخط "حسن"، واعتراضه على ما يجرى أمام عينيه بما يعطله ويصادر على الاستمرار فيه، وعبثا يحاول المخرج إقناعه بأن ما يره تمثيلا فى تمثيل، بينما يصر "حسن" فى احتجاجه الهزلى والمضحك على أنه يفهم "التمثيل" ولا يحتاج إلى درس فيه. فإذا انصرف المشهد إلى القبلة، بلغ غضب حسن وسخطه مداه، فإن تسامح مع اعتبره قلة حياء فى الأقوال والأفعال مع زوجته، فكيف له التسامح مع القبلة؟، وإذا كان لا بد من القبلة، فليقبل هو زوجته وأمره إلى الله، لأنها زوجته على أية حال فى الواقع، ولينتهى المشهد عند هذا الحد، دون مزيد يدفع الدم للغليان فى العروق!!.

لقد كان هذا المشهد في "لعبة الست"، من أكثر مشاهده هزلية وأدعى إلى الضحك الصاخب، ولا شك أن الضحك فيه يرجع إلي "حسن" وما أتاه من أقوال

وأفعال مغلوطة مؤسسة فى وعى ملتبس، غير أن"حسنا"كمثل كثير من الشخصيات الهزلية حينما تتعرض لمواقف أكبر منها، وأبعد عن الحدود التى يطولها وعيه، فتميل إلى ادعاء المعرفة، فلا يوقعها الادعاء إلا فى مزيد من الأخطاء التى تعمق الضحك عليها والسخرية منها. وقد بلغ حسن مداه من الأخطاء فى هذا المشهد، حينما حل تناقضاته النفسية بإزاء المشهد الغرامى المفترض أن تؤديه زوجته فى الفيلم الذى تصوره، بطريقة الشيخ ووفق ذوقه، أى باقتراح أن يصور هو"القبلة"بدلا من الممثل، لأنه الزوج الشرعي. ولكن لا شك من ناحية أخرى أن"حسنا"يثير إلى جانب السخرية منه، الشفقة به لما يتجرعه من مرارة، ويشق عليه من عذاب، بينما يحاول أن ينجو بشرفه وبرأسه معا من إشكاليات فن التمثيل، بل والفنون عامة، وإن يكن لا نجاة فى الحقيقة بالاندفاع والحمية الأخلاقية، بل بالمعرفة، فإما أن ثمة لعبة"تخيل"ومجاز فني، يروض العقل على قبولها جملة وابتداء، أو الخلط والجنون.

لعله واضح أن ذكر مثال"حسن"في(لعبة الست) على هذا النحو، لم يقصد إلى السخرية الخالصة من رأى قيد التفنيذ، للكشف عن منطقه المغلوط، وإن أثار الإشفاق، ولكن فقط لتأكيد أن وعى العامة كان ولم يزل متحيرا فى فهم ظاهرة"التمثيل"بمعناها الفني، وأن التاريخ جرى مجراه دون أن يمس منهم غير القشور، وأن الشيخ- بعد كل هذا التاريخ- لم يسع إلى فض التباسات"حسن" وأمثاله، ولكنه تورط فيها، بل ومنحها من ناحية ثانية عطر الاجتهاد الدينى القائم على القياس بما يقبل فى شئون الحياة.واتساقا مع القياس نفسه، لم تعد حياة الممثل فى فعل التمثيل امتدادا لحياته فى الواقع المشهود فقط، بل صارت أيضا أضل سبيلا من حياة سائر البشر أجمعين، ولذا يدعونا الشيخ لتأمل الأسباب الكامنة وراء موقف مؤسسة الأزهر من منع الترخيص بتمثيل الشخصيات الدينية ذات المهابة

والإجلال فى النفوس، من أمثال الصحابة والتابعين لرسول الله"صلعم"، فلا تخرج الأسباب عن رؤية البيئة الفنية بوصفها"متعبة"، لأن الممثلين يتحللون من واجبات كثيرة، وليس فيهم على الأقل من يداوم على الصلاة، وهذا يكفى من وجه نظر الشيخ لأن تمس سمعة الممثل الشخصيات الجليلة بالسوء!!.

وفى هذا السياق من المستحيل أن نفترض أن الشيخ الجليل قد قام بنفسه أو بأعوانه وتابعيه ممن يستخفون بطريقة أو بأخرى بين الناس، بحملة تفتيش فى حياة هذه القبيلة"المتعبة"من الفنانين أهل الغناء والرقص والتمثيل ومن إليهم، وتبين له مما جمعه من أدلة وقرائن ما يسوغ لومهم وتعنيفهم على ما يأتون من سلوك ومواقف فى الحياة والكون، إن لم يكن التنديد بهم وتجريسهم من الناحية الدينية.ولا نظن أن الشيخ يدعو لمثل هذه الحملة لتثبت بالدليل والقرينة الراجحة ما تواتر بالتخمين أو الإلهام، أو باجترار الشائعات، لأنه من قبل أو بعد لا يملك صكوك الغفران ويتحير كيف يهديها أو يمنعها بغير دليل.ولكن أحدا عاقلا عارفا ولو بقدر قليل من فن التمثيل ومقتضياته، لا يستطيع أن يزعم قط أن الممثل ينسخ حياته الخاصة أو العامة فى مستوى الواقع المعاش، ويعيد إنتاجها فى أوراق الفن وما يضطلع به من أدوار متخيلة، ولكنه يستطيع أن يؤكد أن الحياة بكل مستوياتها الممكنة بما فيها قراءاته ودراساته المنتظمة، تصبح"خبرات"مختزنة فى ذاكراته يستعين بها لفهم المتخيل الذى يعرض له، ويتعين عليه أن يبنيه ويجسده بأدواته المهنية.ولكن منطق النسخ وإعادة إنتاج الممثل لحياته الخاصة فى أدواره التمثيلية، أو على الأقل تأثر أحدهما بالأخرى، لم يزل يراوغ من تحت قناع السماحة، ليفرض شروطا غريبة، لا علاقة لها بفن التمثيل أو بتقييم الأداء وتقدير الكفاءة المهنية، فى اختيار الممثل الذى يمكن قبول تجسيده لأى شخصية دينية مهيبة فى أعمال درامية.فهذا الممثل لا بد وأن يكون"مجهولا"، إن لم يكن بصراحة مبتدئا، لا مكانة له بين الممثلين ولا تاريخ

فني، ولا سمعة بالتبعية يمكنها أن تمس الدور المنتظر، الذى يتعين عليه من ناحية ثانية أن يتعهد باعتزال التمثيل بمجرد أدائه، حتى لا تتشوه صورة الشخصية فى وعى الناس بما يؤديه الممثل نفسه من أدوار أخرى. وربما لا تتوقف الشروط عند هذا الحد، لتتعداه إلى مطالبة هذا الممثل باعتزال الحياة نفسها، كى لا تتشوه الصورة المفترضة للشخصية التى أداها بما قد يصدر عن ممثلها فى بقية عمره. ولكن من يحول- بعد كل هذا التحرج النابع فى الوقت نفسه من سوء الفهم الأصيل لفن التمثيل- دون إدخال الممثل التعس فى متاهة فئران مطاردا بالرقباء ممن يحصون عليه حركاته وسكناته وأنفاسه قبل اختياره وبعده، بما يرصد مداومته على الصلاة منذ السابعة من عمره، وأنه لم يبل فى سرواله صغيرا أو كبيرا..الخ، ليبقى جديرا بالدور الوحيد الذى أسند إليه.



ربما قال قائل بعد كل هذا النقد والتفنيد، أن الشيخ يصوغ نظرية فى الذوق الفنى لا تختلف كثيرا أو قليلا عن غيرها من النظريات التى احتفت بها الحياة الأدبية والفنية منذ"أرسطوطاليس"، إلى اليوم، فيما كان يعرف بمبدأ الياقة أو"decorum"، فإن كان يأبى فى الفن ما يأباه فى الحياة من مشاهد ونماذج بشرية، فلا فارق بينه وبين من كانوا يرفضون مشاهد الجنس والعرى والعنف، ومشاهد القتل والدم، واعتبروا أن هذه المشاهد وإن كانت محتملة أو ممكنة بين أحداث الحياة اليومية، إلا أنها تثقل على الذوق السليم أن يرها فى التمثيل. ولكن الأمثلة التى شرح بها الشيخ نظرته تؤسس العلاقة بين الفن والحياة تأسيسًا مختلفا عمّ انطلقت منه نظريات الإبداع الفنى منذ "أرسطو"على نحو أدى بالتراكم "accumulation"، وما يتولد عنه من تحولات كيفية فى المفاهيم، إلى بلورة الدور الذى تلعبه ملكة التخيل سواء فى الإبداع أو فى الموقف الجمالى بما يقتضيه من حكم.

فإذا كان الفن محاكاة"imitation"للواقع أو الطبيعة، فالناتج يختلف جوهريا فى نمط الوجود المتخيل، مما لا يؤدى بحال من الأحوال إلى توليد علاقة هوية أو امتداد بين الفن والحياة، فرأى الشيخ بمثاله الشارح، لا يجعل من الحياة أصلا للعمل الفنى ومصدرا لإبداع المتخيل فى عمل فنى بل يجعل الحياة امتدادا فى الفن، والفن امتداد للحياة أو على الأقل خطا ثانيا لها، أو بديلا ممكنا، أو بمثابة أريكة الاحتياطى للواقع المعاش بالنسبة للفنان، وبالتبعية يحكم كليهما بالشروط نفسها، ومن هنا فإن وجهة نظر الشيخ أو رأيه أو ذوقه الشخصي، وإن بدا للوهلة الأولى سمحا، ولا يحرم الفن ابتداء، معترفا بغياب نص التشريع الذى يحرم أو يحلل من منظور الدين، إلا أنه فى الوقت نفسه يؤدى إلى تصفية الفن والقضاء عليه جملة، كما يكشف عن موقف عجيب من الحياة ذاتها.

فالحياة فيها بالتأكيد ما لا يقبله الشيخ، ويحظى فى الوقت نفسه بضرب من التوافق العام سواء من منظور الإسلام أو غيره من الأديان السماوية، بل وغير السماوية وجرى مجرى عرف اجتماعي. ففيها اللصوص والهجامين، والداعرات والقوادين وتجار النخاسة تحت العديد من الأسماء، وفيها الأفاقين معدومى الضمير ولا تخلو منهم مهنة أو طائفة اجتماعية، وفيها من رجال أو علماء الدين الفاسد والجاهل والمنافق والأحمق وسيء الطوية ممن يودون لو هيمنوا على أفئدة وأرواح العباد، واستغلوا مخاوفهم فحققوا بينهم منافع ومكانة ولو زائفة، وأولئك ينتشرون ويجدون المناخ المواتى لرواج تجارتهم الفاسدة فى المجتمعات الموسومة بالتخلف العام، حيث تتدهور الأوضاع المعيشية، وتتزايد معدلات الأمية، فتنمو الشرور الاجتماعية وتزدهى المفاسد الأخلاقية، وفى المقابل تتبدى البشر– فى الوقت نفسه– وكأنهم يعانون ضربا من التقيح الجلدى بإزاء الفضيلة والعفة.فماذا يفعل الفنان، بل الإنسان السوى عامة، بإزاء هذه النماذج البشرية التى تفرض نفسها عليه وعلى

الحياة من حوله، بما تقترفه من أفعال وتأتيه من ممارسة، وتنخرط فيه من مشاهد؟، هل تراه يغفل عنهم ويعمى البصر والبصيرة، ويسد دونهم سمعه ومنافذ حسه جميعا، ويبنى فى ذهنه تصورات وهمية عن حياة خلوا منهم؟، أو تراه يعتزل هذه الحياة، وينأى عنها إلى محراب يتساقط دونه عالم البشر والأرض معا؟. ولكن سواء أكان الاختيار بالغفلة عن"الشر" أو باعتزال الحياة وضرورات البقاء، فهل كان الاختيار نفسه كافيا لتصفية"الشر"فعلا وإقامة ملكوت الله على الأرض خاليا ممن نعدهم أشرارا؟، أو أن الاختيار نفسه سيظل محملا بمبررات وجوده، من حيث هي"الشر"القابع وراء الغفلة، ووراء المعتزل؟.ومن ناحية ثانية كم من البشر يمكنهم اختيارا يبنى على الغفلة، وكم منهم يمكنهم اختيار العزلة لتصفو نفسه وروحه إلا لله؟ وكم يمكنهم- فى الجانب الآخر من النهر- يأبى الغفلة مثلما يأبى العزلة، ويصر على أن يسهم بقدر واع فى مقاومة"الشر"وفهم أسبابه ودواعيه، ويسجل فى الوقت نفسه"خبراته"لمن كان اختيارهم الأصيل مثل اختياره، سواء فى جيله أو من تلاه من أجيال؟.الحقيقة أن اختيار"الفنان"، لا يعدو إلا أن يكون اختيارا فى هذا الجانب من النهر، اختيار يأبى"الغفلة"عن الشر والبلادة، ويأبى اعتزال الحياة متعللا بما يتلبسها ويعكرها من شر، أو بلادة فى الإحساس، اختيار باتجاه الحياة نفسها وما تنطوى عليه من"تجارب"ممكنة ومتنوعة معا، اختيار يجند أدواته ووسائله بخبرته المهنية النامية فى سياق التاريخ، لرصد التجربة وتحليلها وكشف جوانبها وإنماء الوعى والحس بها، وفى الوقت ذاته يدعو دائما الآخرين لمشاركته التفاعل مع التجربة، وقد تحولت إلي"تجربة فنية"، فيما يعرف ببنية التلقي/ المشاهدة الجمالية.وعلى هذا النحو لا يستطيع"الفن"الغفلة عما يفسد البهجة بالحياة، أو يحتفى بما يبلد الحواس، كما لا يمكنه أن يعتزل"الحياة"، متعلقا بأى بديل زائف غيرها تنسجه الأوهام، وبديهى أنه لا يخترع ما ليس فيها.

ولكن كيف وبمن يصور أهل فن الدراما والتمثيل النماذج البشرية السلبية أو الشريرة بما تتداعى إليه من مشاهد ممكنة؟، هل يغفلون عنها ويصموا دونها حواس المعرفة؟، هل يتعاموا عن خفايا النفس البشرية التى تتكشف لهم؟، كلا إنهم يؤسسون اختيارهم ضد الغفلة والاعتزال، فهل يبحثوا - وفق نهج الشيخ فى التفكير والقياس- عن اللصوص والأفاقين والداعرات ليؤدوا أدوارهم نفسها فى الأعمال التمثيلية، مثلما يؤدونها فى واقع الحياة؟، أم من الأجدى للمجتمع بأسره- سواء بحثنا عن هذه النوعية من البشر بين الناس كافة، أو بين قبيلة الفنانين"المتعبة"- أن نبلغ عنهم أجهزة الضبط الاجتماعى بما فيها الشرطة، بدلا من أن نجعل منهم نجوما نصفق لهم ونعطيهم الشهرة والمال والجوائز؟!.

إن التداعيات مازالت هزلية، رغم اتساقها مع المبدأ الذى تتولد عنه، وإذا أبيناها، ألا ينبغى تقبل أن الحياة لا تخلو من سرقة وزنا وقتل، وغير ذلك مما حرم الله بنص صريح، وأن تحريمها غير كاف للاقتناع بنفيها من صفحات الأرض، ولا يوجب بالتبعية انتفائها من صفحات الفن؟، وينبغى - من ناحية ثانية- أن نرى انفراد"الفضلاء"وأهل العفة بفضاء العمل الدرامى وزمنه، يتشدقون بعبارات الفضيلة والوعظ والمجرد، ليس أكثر من سخف محض، و"لوثة"اصطناع مواقع وهمية، تأبى على التحديد فى تجارب قابلة للتعين، فلا تثير فى النهاية إلا الملل وتفقد الفضيلة مغزاها.ومن ناحية ثالثة ينبغى أن نجرى تغييرا جوهريا فى المنطق الذى فرضه الشيخ فى معاملة"الفن"رفضا أو قبولا بمثل ما يعامل الحياة.

وإذا قبلنا فى نهاية المطاف أن الفن يرتبط بالحياة والواقع، وأن الحياة مصدر الفن والإبداع فى كل أحواله، وأن الفن لا يستطيع أن ينفى ما لا تنفيه الحياة التى يصدر عنها، فهل يجوز أن نحكم على "الممثل"بوصفه كذلك حكما دينيا فى شكله أو مضمونه أو فى كليهما معا؟، أو نؤثمه بآثام الأدوار التى يؤديها؟.أكبر الظن أن هذا

أيضا لا يجوز، وغير ممكن مبدئيا، وإلا فما الرأى فى الممثل الذى أدى أو سيؤدى أدوار الكفرة والمشركين والزنادقة فى أعمال تؤخذ مادتها- على سبيل المثال- من تاريخ زمن الرسالة ونحوها؟، أو هو كافر أو مشرك بالله أو زنديق يستحق الرجم، ونأخذه على هذا النحو أخذا وبيلا بإثم الأدوار التى أداها، ونصم بالتبعية قلوبنا عم إذا كان فى خاصة نفسه وحياته، أبعد ما يكون عن طبائع وسمات هذه الأدوار، التى ربما أبدع فنيا فى أدائها؟.

وبالرغم من غياب المنطق السليم، وفساد الأحكام من هذا النوع، فإن واحدة من الممثلات اللائى تحجبن وأعلن الاعتزال مؤقتا، وإن لم تدن أو تحرم فن التمثيل بكليته، بشكل مهد لعودتها بأدوار تحرص فيها على مظهر وحيد لا تتعداه، تقول: نعم تحجبت، ومع ذلك فأنا متمسكة بالعمل الفني، ولكن بشروط أن يكون الدور الذى ألعبه ضمن عمل اجتماعى أو دينى أو تاريخي، وبالزى الذى أختاره، وهو طبعا الحجاب.إن هذه الممثلة تفرض شروطها على الأدوار التى تقبل أن تؤديها، بل وعلى منطق العمل الفنى نفسه، فإذا بها وهى تمارس حقها الأصيل فى الاختيار والرأى تنحرف بمنطق فن الدراما والتمثيل انحرافا شديدا إلى الزوايا الملتبسة والغامضة نفسها، وتفرز مناخا فى الوقت نفسه لا يخلو من حرج- ولو ضمني- على قبول سواها لما تأباه من أدوار.فهذه الممثلة لن ترضى طبعا بأدوار الغانيات والعاهرات والفاجرات ومن إليهن، ومنهن من أغوين وسخرن من الرسول، فرقصن وغنين وصببن كؤوس الخمر للغافلين اللاهيين عن أنفسهم وعن ذكر الله، وليس معقولا- بحكم المنطق الفنى لهذه الأدوار- أن تؤديها ممثلة بحجاب.أم ترها حبا منها فى هذا العمل المعين، وإيمانا برسالته المفترضة وقيمته، ستقبل أن تؤدى هذه الأدوار شريطة سماح المؤلف لها والمخرج أن تستغفر الله بين الكلمة وأختها، وتستأذن الجمهور ألا يصدقها لأنها فى حقيقة أمرها على خلاف ما يتبدى منها فى الأداء؟.وعلى هذا النحو يختلط الحابل بالنابل، والجد بالهزل، بينما الحرج يعصف

بمائدة الفن ويقلبها فوق رؤوس الجميع، ويستبقى الحكم المشين جاهزا ومعلقا فى الوقت نفسه برقبة من يقبلن الأدوار المرفوضة، إن لم يكن من رجل أو عالم دين أفرغ يده من الفن جملة، فمن زملاء وزميلات أمثال هذه الممثلة فى الرأى والموقف.

لا غرو أن التساؤلات محرجة، والصور التى تتداعى من جوانبها هزلية وساخرة معا، متى اقتحم رجل أو عالم الدين نفسه بشكل أو بآخر فى عالم الفن وحياة الفنانين، فيزيدها تعقيدا وارتباكا فوق الالتباس القائم أصلا فى الوعى بين الفن والحياة، على سنة النسخ والامتداد وتعدد الأقنعة والوجوه أو إعلاء الكذب والخداع والتظاهر المرزول..إلخ.وقد أدى الالتباس نفسه إلى أن يدمر آباء الكنيسة الأولين العطاء الفنى فى الحضارة الإغريقية/ الرومانية، ويدكوا آثاره مطاردين الفنانين فى كل فج عميق، وقد زادوا ليسوغوا لأنفسهم ما يفعلون، أنها آثار وثنية، حتى أدخلوا أوروبا فى دهاليز العصور الوسطى لعدة قرون، إلى أن عاد الفن وفرض نفسه عليهم بعد حين. ويكفى أن القرآن قد خلى مع السنة المطهرة مما يأمر أو يوصى بتحريم أو تحليل الفنون، وأن المناخ العام مهما تسمم بأقوال تتأذى من الفن، فهى لا تعدو أن تكون تخريجات تدعم أذوقا شخصية ولا عصمة فيها بعد ذلك ولا سلطان يفرضها على الخلق جميعا.ولتبقى مشكلات الفن وأسئلة الجميل والقبيح لأهل الفن ونقاده وعلماء الجمال، فهم أدرى به وبأسراره وخباياه ونمط وجوده وسبل دراسته والتعامل معه. ولا ريب أن للدين علاقة بالفنان من حيث هو إنسان فى مجتمع له حياته ومعاملاته التى تستدعى القيم الأخلاقية، ولكن لا علاقة به من حيث هو "فنان"له مشكلاته وأسئلته الإبداعية المتعلقة بمادته وأدواته وطرقه فى تشكيل منتجه وموضوعه الفني، وثقافته النوعية، وله فى الوقت نفسه مشكلات مع نمط وجود هذا الموضوع الفنى بين موضوعات العالم فى الواقع المشهود.

❖❖❖

ثانيا: مرجع الالتباس فى فنون الأداء

مقدمة:

ربما أمكن ملاحظة أن ظاهرة اعتزال الفن وإعلان التوبة عنه وعن ممارسته، اقترنت على نحو واضح بأرباب الفنون المعروفة بفنون الأداء"performance"، كالرقص والغناء والتمثيل، ولعلها الفنون الأكثر إلحاحا فى الوقت نفسه على عقلية التحريم من أرضية دينية، إلا أن هذا الضرب من الفنون يتسع لعزف الموسيقى وألعاب الحواة والسيرك واللاعبين بالنار، وما إلى ذلك مما جرى مجراه فى الشوارع والأزقة والساحات العامة قبل أن تخصص له الدور والمباني. إنها فنون فرجة أو سماع تعتمد غالبا فى تلقيها والانفعال بها على اللقاء المباشر والحي، فى حيز الزمان والمكان بين من يؤديها ومن يستمع إليها أو يقبل على مشاهدتها.وهى فنون تتطلب المهارة الحرفية ويسبقها المراس والدربة الطويلة التى لا تخلو من مشقة ومثابرة واحتياج للأناة، ولكنها من ناحية ثانية قد تبدو للبعض خلوا من الإبداع والخلق الفني، بل تجرى على هامش الإبداع أو الخلق الفني، ولا تتحقق إلا بوجود هذا الإبداع المسبق للموضوع.

فالموسيقى أيا كانت توجد أولا فى مخيلة مؤلفها"composer"، فى شكل مقطوعة لحنية تمتد فى حيز زمني، قبل أن يأتى العزف ويمنحها وجودا ماديا مسموعا بآلة من الآلات.والرقصة تتكون فى البدء سلسلة من حركات متناغمة، فى مخيلة مصمم"choreographer"، قبل أن يأتى الراقص أو الراقصة لتمنحها وجودا ماديا مشهودا بحركة الجسم والأيدى والأقدام.وعلى نحو مماثل فالغناء يتطلب الشاعر الذى يكتب الكلمات بأخيلة وإيقاع معين، والموسيقار الذى يضفى عليها اللحن، قبل أن يستدعى المغنى الذى يمنح كل أولئك وجودا ملموسا مرة أخرى بصوته وإحساسه.وفن التمثيل يعتمد على فن الدراما وصنعتها "dramaturgy"

بوصفها خلقا للشخصيات الفنية بأدوار معينة داخل نسق أو تكوين من المشاهد، هو العمل الدرامي، قبل أن يأتى الممثل تحت قيادة مخرج ليمنح تلك الشخصيات الفنية وجودا محددا بأدائه لها. وعلى هذا النحو ففنون الأداء وإن لم تكن فى الحقيقة إبداعا هامشيا، فهى إبداع ثان وتال على إبداع أول، وتصور سابق للموضوع الفنى بتكوينه ونمط وجوده المتخيل، ولا يمكن تصوره بالتبعية إلا فى ضوئه.

والواقع أن هذه العلاقة بين الإبداع الأول والإبداع التالى لفن الأداء، تؤسس كثيرا من المشكلات الفنية، والنزاعات المهنية، إضافة إلى المواقف الأخلاقية الممكنة بين الفنانين، وما تتداعى إليه من اتهامات متبادلة واتفاقات تصالح، وغير ذلك مما تتخم به الصحف والأوساط الفنية، كشائعات أو أخبار مقصودة للترويج والدعاية، أو واقع معاملات. ولكن لا يخلو الأمر فى كل أولئك من إشكالية تحديد فن الأداء لحجم ونطاق مشاركته فى تحقيق وجود الموضوع الفني، لاسيما فى حالة نجاحه، وما إذا كان بمثابة القابلة فقط، التى أسهمت على نحو ما فى إخراج "الجنين" من رحم الأوراق أو التصور المشفر فى النوتة الموسيقية أو خطاطة الرقصة أو النص الدرامي.. إلخ، أو أنه قد يكون بمثابة الأب أو الأم للجنين نفسه. فإن كان فن الأداء قابلة أنقذت الجنين من بقائه معلقا فى مشيمة الرحم، وأخرجته إلى النور ينعم بالحياة، فلم يزل للجنين نفسه وجود موضوعى مستقل عنها، بل وعن الأب والأم اللذين منحاه جينات التكوين التى تضفى عليه سماته وملامحه.

غير أن علاقة فن الأداء بالموضوع الفني، لا تتوقف- فى الحقيقة- قط ولا تنزع فى أى مرحلة من مراحلها إلى أن يستقل أيُّهما عن الآخر، ويحقق لنفسه صفة الوجود المستقل بمعزل عنه، بل يظل أحدهما ملازما للأخر ويشترط وجوده نفيا بنفى وعدما بعدم. فالموضوع الذى يطلب الأداء وجوده لم يزل بالإمكان- وفق التفرقة الأرسطية بين الوجود بالإمكان والوجود بالقوة أو الفعل- ولا يصبح وجودا بالفعل إلا بالأداء. وعلى هذا النحو لا وجود للعازف بصفته عازفا إلا بأداء

قطعة الموسيقى ولا وجود بالفعل- فى الوقت نفسه- لقطعة الموسيقى إلا حين يؤديها العازف، فيقتلها أو يحييها أو يروضها على تأثره وانفعاله به. وعلى نحو مماثل لا وجود بالفعل للممثل بصفته كذلك، إلا بأدائه الدور التمثيلى فى خطاطة الدراما، ولا وجود فى المقابل لهذا الدور نفسه قبل أن يتلبس الممثل به، ويمنحه صيغة وجود بالفعل. وهكذا.. ففنان الأداء يصبح شخصا آخر بأى هوية مغايرة وممكنة معا بمعزل عن الموضوع الذى يؤديه، وبعيدا عن ارتباطيهما العضوى بالغ التعقيد معا، ومن جانبه لا يستطيع فنان الأداء أن يرى موضوعه مستقلا عن ذاته، أى عن إحساسه به وفهمه وتفسيره له، ثم عن أدواته التى يطوعها لتجسيده بها، فكأن كلاهما موضوعا واحدا فى كلية لا تقبل التجزئة.

ولا غرو أن علاقة الارتباط العضوى بين فنان الأداء وموضوعه، وإن تفاوتت فى الدرجة من فن لآخر، تعد مرجع مختلف الالتباسات التى تتكشف فى الموقف الجمالى مع "الموضوع"، سواء من منظور وعى الفنان المؤدى بهذا الموضوع، أو من منظور المتلقى الذى يتعرض للموضوع نفسه. ولكن حتى يمكن فهم التباسات الوعى الجمالى فى الموقف من فنون الأداء، فمن الضرورى تحليل وتفكيك العلاقة التأسيسية المؤقتة والقائمة فى الوقت نفسه على ارتباط الفنان عضويا بموضوعه. فإذا كان "الفنان" عامة يبذل جهدا ويقوم بعمل ليحقق منتجا فى النهاية، فيمكن- من ناحية أخرى- أن نستعير معادلة الإنتاج، مع تكيفيها- فى الوقت نفسه- بما يتفق وطبيعة عمل فنان الأداء، لفهم العلاقة التأسيسية بما تتمخض عنه من التباسات ممكنة. فثمة أولا: مادة الأداء التى من المفترض أن يصوغ منها الفنان موضوعه ويمنحه وجودا محسوسا قابلا للتلقي، وثمة ثانيا: الأداة أو الوسيلة أو الآلة الفنية التى يستخدمها فى تشكيل مادته، وثمة ثالثا: الفنان نفسه بوصفه قوة العمل التى تبذل الجهد فى ضوء ما تمتلكه من وعى تقنى وخبرات مهنية متنوعة، فتوظف أدواتها ووسائلها، فى تشكيل المادة، باتجاه تكوين الموضوع بوصفه المنتج.

❖❖❖

١-تأملات فى إشكاليات فن الرقص

طالما توقفت بإزاء ما يعرف بالرقص الشرقى بالأسئلة الجمالية التى تكاد تطول هويته أصلا كفن، وكنت أدهش لتحديده بالشرقي، رغم أنه يكاد يقتصر على المجتمعات العربية، ولا أظن أن أحدا ممن يتحدثون بالعربية فى مختلف لهجاتها وتلوينها الصوتى لم يشهده عدة مرات فى أى من المناسبات الاجتماعية التى تقتضى إعلان الفرح والبهجة وطابع المشاركة.والواقع أنه يكاد يكون رقصا عربيا، تجيده بنات العرب بالأخص، وإن يكن بدرجات متفاوتة وذائقة تقبل التنوع بطبيعة الحال، مثلما قبلت تنوع اللهجات والتلوين الصوتى فى اللغة الأم. ولكن ربما كانت صفة الشرقى تؤكد انحدار هذا اللون من الرقص إلى المجتمعات العربية بعد الفتوح الإسلامية، عن جذور هندية، فيشير"الخادم"إلي"تشابه عظيم بين رقص الراقصات الهنديات، والعوالم المصريات"[1] وقد كان هذا الرقص فى جذوره من بلاد الشرق الأقصى، وثيق الصلة بأنواع الاحتفالات الدينية فى المعابد شأنه كألوان الرقص فى مجتمعات ما قبل الأديان السماوية.لكن بمرور الزمن ودوام البقاء فى البيئة العربية، تم شفرته و"أكواده- cods" القارة فى حركة الأصابع والأيدى عن مثيلاتها فى الهند مثلا، لتتخلص من روابطها القديمة، وتصبح- من ناحية ثانية- وثيقة الصلة بجماليات كالرشاقة والليونة والانسيابية، وتخضع فى الوقت نفسه لمتطلبات الإيقاع والنغم فى الموسيقى العربية.

غير أن هذا الرقص أيا كانت جذوره وروافده الأولى فى الطقوس والمناسبات الاجتماعية التى كانت وستظل وثيقة الصلة بالمعتقدات الدينية، فقد فارق تلك

(١) سعد الخادم- الرقص الشعبى فى مصر- ص١٣

الجذور وتجرد من طابع القدسية والجلال الذى كان يستند إلى إشراف الكهنة على مراسيم الاحتفالات، واكتسب بالتبعية طابعا أرضيا أو دنيويا خالصا، يكاد يختزل فى التعبير عن "نشوة غريزة الجنس". فإذا كانت النشوة تأخذ بمجامع الجسد وتهزه ليعلن عن وجوده ويجتذب الأنظار إليه للتعلق ولو مؤقتا به، وإذا كانت ثمة "ثقافة" تعيد تشفير الجسد على أساس نوعي "genre" بوصفه "ذكرا - male" أو "أنثي - female"، وتحيطه فى الوقت نفسه بمفهوم "العورة" واجبة الاختباء والاستتار، فحضور الجسد فى بؤرة أى اهتمام، يكاد يكون مرفوضا ومشمولا بتنوع هائل من أفعال وعبارات الاستهجان فمن باب أولى أن يشمل الرفض والاستهجان لغة تعتمد كلية على الجسد كالرقص.

ولعل هذه الثقافة ما دفعت "الرقص" إلى منطقة الحيرة والمؤاخذة وتضاد المواقف، وحصرت أهل الاختصاص فيه بين الجماعات الوظيفية التى تتطلبها الحياة وأحوال المعاش ومناسبات الاحتفال، وتظل - فى الوقت نفسه - معزولة ومدموغة باقتراف ما تأباه التربية الحسنة والخلق الحميد. وربما من داخل هذه الثقافة كانت تتولد الأسئلة عمّ إذا كانت هذه الرقصة التى تصدر من خطى الأطراف وهز الأثداء والجذع والأرداف، وإمالة الرأس والعنق وتطويح جدائل الشعر إلى اليمين تارة وإلى اليسار أخرى، على نحو لا يخلو من غواية وإغراء، تعد "فنا"؟. وأي "فن" هذا الذى يمكنه الشيوع بلا قاعدة أو قياس، فلا يكاد يفرق الوعى به بين من تحترفه، ومن تضن به إلا بين المقربين منها والمقربات فى مناسبة، وربما بلغت هذه ما لا تبلغه تلك من الرشاقة والخفة والليونة فى الأداء؟، ثم لماذا يعد الرقص الشرقى رقصا نسائيا ولا يستحب من دون النساء؟. ولكن هل يعرف "الفن" بمن يمارسه على سنة الهواية أو سنة الاحتراف، أو بمهارة ترتقيه فى سلم التقييم أو تهوى به من السلم نفسه؟. ومن ناحية ثالثة هل يستمد "الرقص" هويته من صياغة الحركة بأعضاء الجسد فى الفراغ

أو حيز المكان، بشرط التناسب والاتساق والجسم المنسجم مع الإيقاع، أو يستمد هويته من الموسيقى التى تصحبه، بحيث يعتبر الرقص تجسيدا بصريا للموسيقي، ومن ثم يكمن الموضوع الجمالى أصلا فى الموسيقي، ويصبح عازف الموسيقى والراقص طرفين متكاملين، فيحقق أولهما مسارا نغميا/ مسموعا كصياغة فى الزمن، ويحقق ثانيهما مسارا بصريا/ مرأيا كصياغة فى الفراغ/ المكان.ولكن ألا يعنى ذلك أنه لا حياة لفن الرقص إلا بالموسيقى وفى ظل وجودها الأصيل، أو أن الرقص ينطوى لزوما على موسيقاه الداخلية النابعة من إيقاعه الذاتى بوصفه إيقاعا بصريا، يصوغ فى الوقت نفسه موضوعه المستقل المكتفى إمكانا بنفسه.

إن البحث عن"الموضوع المتخيل"يعد عنصرا جوهريا فى تقييم أى ممارسة إنسانية بوصفها فنا، فالشعر أدب وفن من الفنون التى تستمد مادتها من الأقوال على أساس من الإيقاع والوزن غير أنه ليس فنا بمجرد وجود الكلمات وفق الإيقاع والوزن المتضمن فى الجملة وجرسها، ولكن إذا اندمج كل أولئك فى صياغة الموضوع المتخيل المؤلف من سلسلة الصور الشعرية فى بنية القصيدة، بما تتمخض عنها من وحدة أثر بالمشاعر والأحاسيس والرؤى، فالموضوع هو الذى يوجه- ولو على نحو غير واع- الشاعر اختيارا للكلمات وتشكيلا للصورة والإيقاع. والعمل الموسيقى ليس كذلك بمجرد وجود مسار نغمى وإيقاعات وأوزان، ولكن باندماج كل أولئك فى معمار دال وكاشف فى الوقت نفسه عن الموضوع. وهكذا..فالأصل فى الفن كامن في"الموضوع المتخيل"بكفاءته المكنة فى استيعاب الرؤية والانفعال الكيفى بالحياة والتجربة المعاشة، ومن ناحية ثانية بقدرته على اختيار المادة المناسبة وأدوات تشكيلها، ليتحول- من ناحية ثالثة- من حالة الوجود اللامادى "nonmaterial"فى المخيلة، إلى وجود مادي"material" كموضوع قادر على التأثير فى الآخرين. وفى هذا السياق يتكشف ما يعتبر باللغة الاصطلاحية التى يتميز بها كل

فن، وهى لغة تمتد فى مثلث"المادة- الأداة- الموضوع المتخيل"، فالكلمات موقعة موزونة فى صورة مجازية تبدأ بالتشبيه مكتمل الأركان وتنتهى بالكناية، تكشف عن اللغة الاصطلاحية فى فن الشعر، التى تتجاوز بالكلمات فى الوقت نفسه صفة الوجود الواقعى فى الحياة اليومية.وعلى القياس نفسه فإن حركات الجسد وإيماءات الوجه وإشارات الذراعين بالكفين والأصابع، بوصفها صياغة فى الفراغ، لا تكفى بحد ذاتها لتكوين فن الرقص، ولكن لابد من تكنيك"technique"يعيد تشكيلها بالأدوات نفسها "الجسد- الوجه- الذراعين- الأصابع" لتصبح لغة اصطلاحية تصوغ الموضوع المتخيل المتفجر بالمعانى والرؤى.ومن هنا فالسؤال الجوهرى الذى ينبغى طرحه على الرقص الموسوم بالشرقي، يتعلق مرة بلغته الاصطلاحية، ومرة أخرى بما هو موضوعه المتخيل.

يرى قطاع من المثقفين في"الرقصة الشرقية"أو ما يدعى أحيانا برقص البطن- فيما يرصد "يحى حقي"واصفا إياهم بغلاة الكارهين- أنها: تعبير مكشوف فاضح، بل وقح بذئ وبدائى أيضا، لا عن الغريزة الجنسية بل عن الشهوة الحيوانية، غرضها الأوحد هو إثارة هذه الشهوة الراقصة واقفة ولكنها راقدة فى الفراش تتعطش وترتوى وتعود فتتعطش للنشوة، وهى غارقة فى أحضانها[1] ولم ينس هؤلاء دون أن يكونوا من دعاة التدين، أو متظاهرين فى مسوحهم، أن ينسبوا الرقصة إلى عهود الرق وتجارة النخاسة حيث كان الرجل يحشد الحريم المستجلب حشد الدجاج فى قفص، يستره بالخز والديباج، ليأكله فى خلوة بلذة وعلى مهل[2].ولكن لا شك أن الأوصاف التى ترد فى هذا السياق من نوع: التعبير المكشوف الفاضح، والوقح البذئ بل والبدائي، كلها، إن لم يكن بعضها كاف للدلالة على أن أحدا من هذا

(١) يحى حقي- يا ليل يا عين- مؤلفات يحى حقي/ ١٤- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦- ص٣١

(٢) يحى حقى- م.ن- ص٣١.

الفريق لا يرى الرقص الشرقى لغة اصطلاحية تتجاوز بالحركة والإشارة والإيماءة أوضاعها وسماتها فى الحياة اليومية، إلى مناطق الإيحاء فى تجليات البلاغة والمجاز اللافت للانتباه والداعى للتأمل بما يكشف عن جوانب خفية أو متفردة فى تجربة النشوة الجنسية والحاجة لإشباعها وتلبيتها، بل لم يستطع مصمم الرقصة أن يكتشف فى تجربة الجنس ما يرقى بها عن الشهوة الحيوانية في"موضوع متخيل"، مما يلزم مغايرة عن تقنية الحياة اليومية فى التعبير عنها، لذا جاءت لغته نثرية خشنة وفجة سرعان ما استدعت "الفراش"فى حيز مكان الأداء. وينقل"حقي"وجهة قطاع آخر من المثقفين فى النظر إلى الراقصة الشرقية وجسدها، باعتبار "جسد المرأة أتم قدره على النطق بالرشاقة والجمال واعتدال النسب"(1) مما يعيد المؤدى إلى بؤرة الانتباه بوصفه موضوعا جماليا جديرا بالتأمل والاهتمام، فهناك ذراعان ملفوفان وكفان منبسطان وأصابع سرحة بين مد إلى الأمام فى بذل واستجداء معا، وإرخاء على الجانبين فى استسلام ووعد مكذوب، بين إحاطة الوجه أو ستر للعينين فى مكر وحياء معا.وعلى هذا النحو فإن الرقصة تعبر عن اعتزاز بالجسد، عن الدلال ونشوة الحياة، عن انفجار الجذل، تتلاعب بالتنقل من الإيحاء بالأنفة والصد إلى الإيحاء بالتودد وطيب الخاطر، بين وقار- ولو مصطنع - إلى شيطنة مغتفرة لأنها عابرة، أما الثوب بسماته وما يسمح به من مساحات مكشوفة أو مستورة، فهو ما يلزم عرض ما ينطوى عليه من آيات الفتنة والجمال، فلقد خلق البارئ المرأة وسواها لتكون مستودعا للجمال(2). ولا شك أن طرح الرأى على هذا النحو قد يولد انطباعا بأن وراء أكمة الرقصة"موضوعا متخيلا" يدعو المتلقى من هذه النوعية إلى إتمامه والحوار معه، بوصفه المقصود بالأنفة والصدّ مرة، والمودة وطيب الخاطر مرة ثانية،

(1) يحى حقي- م.ن- ص٣٢.

(2) انظر: يحى حقي- م.ن- ص٣٣.

وبالشيطنة التى يتعين اغتفارها لأنها عابرة مرة ثالثة، فالأمر جملة نوع من الملاحاة بين"المرأة"الماثلة فى الراقصة و"الرجل"المفترض فى المتلقي، ولا يخلو من لغة اصطلاح تعتمد على الإيحاء بإقبال وإدبار، واختبار قوة الدلال والمودة فى النفس، وآيات الرضى فى الروح.غير أن هذا الطرح نفسه لا يخلو من مراوغة، حتى وهو يجتهد فى الرد على من اعتبرهم خصوم الرقصة الشرقية، بأنهم ينظرون إلي:"أداء رديء للرقصة بسبب قلة الخبرة أو انحطاط ذوق الراقصة، وحسها بمعنى الفن"، ويعلي- فى المقابل- من شأن"الراقصة البارعة خبرة وحسا"(١). فالحقيقة أن الحس الفنى فى هذا السياق يكاد يقتصر على معنى مهارة الصنعة والبراعة والدقة فى الأداء، التى تكمن فى لفظة"arte"الإغريقية، وكانت تغطي- وفق موقع ويكيبيديا- مجالات مختلفة من الأنشطة الإنسانية، بما تسفر عنه من منتجات، وظلت حتى القرن السابع عشر تشير إلى معنى المهارة"skill"والإتقان"mastery"والدقة فى الأداء، ولم تميز بين الصنعة أو الحرفة "craft" والعلم"science"(٢) وهذه المعانى التى شكلت الظلال الأولى لكلمة"art"، تعود لتفسر أن ربات الفن "Muses"فى الميثولوجيا الإغريقية يختصصن بعلم الفلك وعلم والتاريخ، بجانب الموسيقى والشعر والرقص..الخ(٣). ولكن الفنون الجميلة تجاوزت المفهوم اللغوى الفضفاض وإن لم تنفه، لتصبح فى تعريف جامع - وفق"حمادة"- وسائط صنعها الإنسان فى مراحل حياته المختلفة منذ

(١) انظر: يحى حقي- م.ن- ص٣٢.

(٢) انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/Art(كان الدخول على المواقع فى مساء ٢٤/ ٧/ ٢٠١٢)

(٣) يرد فى الميثولوجيا الإغريقية أن ربات الفنون التسعة هن بنات كبير الآلهة"زيوس"، الذى جاء بهن سفاحا من "Mnemosyne" بنت السماء والأرض وإله الذاكرة، وكانت منهن"يوراني/ Uranie"تختص بالفلك، و"كيليو/ Clio" بالتاريخ، و"ايوتيرب/ Euterpe" بالموسيقي، و"تريبسكور/ Terpsichore" بالرقص، و"ثالي/ Thalie"بالملهاة، و"ميلبومين/ Melpomene"بالمأساة، و"أراتوا/ Arato" بشعر الرثاء، و"بولمني/ Polyamine"بالشعر الغنائي، و"كليوب / Calliope" بالشعر الحماسي(انظر: د.على عبد الواحد وافي- الأدب اليونانى القديم- القاهرة- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ١٩٧٩- ص١٩.

القدم، لتترجم تجريداته الخيالية، ويحوّل أشواق روحه إلى واقع محسوس، وذلك عن طريق استخدام وسائل مادية أو ذهنية(١)، بما يعنى أن"الموضوع المتخيل"جوهرى فى الفنون جميعا.وعلى هذا فالرقصة الشرقية لم تزل موضوعا طبيعيا يتمحور على"المرأة" بصفتها مؤدية تستعرض جسدها بما ينطوى عليه من أسباب الفتنة الجنسية، ويتوقف الحكم الجمالى على درجة جاذبيتها من حيث الاستواء أو الليونة من ناحية، وعلى رشاقتها وبراعتها فى العرض من ناحية ثانية. ولما كانت المرأة موضوعا طبيعيا على هذا النحو، و"المتخيل"إن لم يكن غائبا كلية فهو ناقص أو غير مكتمل بذاته، فإن الموقف الجمالي- عامة- لم يخل من تورط حسى معه وفيه، بما يجعل المتلقى طرفا باستجاباته فى الرقصة، سواء بتقبيحها والنفور منها وشعور التأذى بها، أو بالمشاركة فيها بوصفه المعنى بها، والمدعو لاستعاضة نفسه بالغائب منها، لأنها تلبى حاجاته. ولعل هذا ما دعا لاعتبار الرقصة قادرة على البقاء والتطور، و"أنها تخلصت من أوشاب كثيرة فى سعيها للحاق بالرقصات التعبيرية، وبعد التماثل الممل أصبح لكل راقصة بارعة أسلوب تتميز به(٢)".

وهكذا..لحقت نظرة المدح بنظرة القدح، والتقيا بعد كثرة القفز بين الأضداد، فالرقصة الشرقية دون التعبيرية، وإن كانت فى درب السعى والمجاهدة لبلوغها، والأسلوب المتميز بالبراعة فى الإيحاء يحاول أن يرتقى بالمادة"الحركة والإيماءة والإشارة"المشكلة فى الفراغ إلى لغة فنية اصطلاحية، ليتجاوز من ناحية ثانية النثرية الخشنة فى لغة الحياة اليومية بما تنطوى عليه من بذاءة أو وقاحة وبدائية.وفى تقديرى أن الرأيين معا يمكن أن يكونا نموذجين للمواقف والآراء الممكنة في"الرقص الشرقي"، بما بينهما من نقاط اختلاف واتفاق، وفى ضوئيهما معا يمكن ملاحظة الركائز الآتية:-

(١) د.إبراهيم حمادة- هل الدراما فن جميل؟- اقرأ- دار المعارف بمصر- ع٤٣٥/ مايو ١٩٧٨- ص٧.
(٢) انظر: يحى حقي- م.ن- ص٣٣.

أولا: فى فـن الـرقص تتحـد المـادة"الحركـة والإيـماءة والإشـارة"بـما هـى العلـة المادية"material cause"، بالأداة أو الوسيلة"tools"التى تشكلها بها هى أعضاء الجسم، اتحادا عضويا كاملا، حتى يستحيل الفصل بينهما، وكلاهما من ناحية ثالثة لا ينفـصل عــن وجــود الراقـصة نفــسها، باعتبارهــا قــوة العمــل أو العلــة الفاعلــة المحركة"efficient cause"التى تفرض أسلوبها بها فيـه مـن وعـى تقنـى يهـيمن عـلى الأداة ليفجـر شـكلا"علـة شـكلية أو صـورية/ formal cause"فى المـادة، الأعـضاء المستخدمة هى أعضاؤها التى يتحقـق بهـا وجودهـا المـادى نفـسه. إن هـذا الارتبـاط العضوى بين"المادة- الأداة- المؤدي"، لا يتحقق فى فن آخر مثل عـزف الموسـيقى أو فـن التـصوير، ففـى الموسـيقى يمكـن التميـز- عـلى أيـة حـال- بـين مـواد"الأنغـام والإيقاعات"من ناحية والأداة أو آلة الموسيقى التى يصدر عنها هذا النغم أو الإيقاع من ناحية ثانية، والعازف الذى يخضع الآلة لمهارته من ناحية ثالثة، ليفجر منهـا نغـما أو إيقاعـا فى سياق الـزمن، بـما يـشكل فى النهايـة الموضـوع المتخيـل بوصـفه القطعـة الموسـيقية. وعـلى نحـو مماثـل يمكـن التمييـز بوضـوح بـين مـادة"اللـون والـشكل والخـط"فى فـن التـصوير، وأداة "الفرشـاة"، والمـصور الـذى يوظـف كلـيهما ليـشكل موضوعه فى فضاء اللوحة.

فلا غـرو أن الوحـدة العـضوية بـين"المـادة- الأداة- المـؤدي"تـصوغ الإشـكالية الجمالية الأولى فى فن الرقص، لاسيما مع غيبة الموضوع المتخيـل"أو نقـصه البـين، فـلا يتكشف مكتملا ومكتفيا بنفسه من وراء"الشكل/ الرقـصة"ككـل.وهـذه الإشـكالية يتولد عنها الوعى الملتبس فى الموقف الجمالى إزاء الرقصة، سواء أكان مـن الراقـصة أو من المتلقي، فلولا امتزاج عنـاصر المثلـث واتحادهـا لمـا رأت عـين المتلقـى فى الراقـصة الواقفـة محـض"امـرأة"متهيجـة جنـسيا، وتكـاد تكـون راقـدة فى الفـراش، متعطـشة للارتـواء، أو أنهـا فى أحـسن الأحـوال تجـسد نمـوذج"المـرأة"الجميلـة ذات الـدلال

والرشاقة واستواء الأعضاء، على نحو ما يبتدع الرجال والنساء هذا النموذج نفسه فى فترة تاريخية بعينها فى المجتمع. ففى الحالتين وبتأثير امتزاج رؤوس المثلث واتحادهم، لا تحيل الراقصة وعى التلقى إلى شيء آخر خارجها، باعتباره ذلك المتخيل الذى تجسده وتعبر عنه، ولكن المتلقي/ المتفرج يتورط حسيا فى استجابته بما قد ينزلق إليه ملبيا حاجته المتهيجة، أو خائنا حسه الأخلاقى ووقاره، فيصدر عنه التأوه وعبارات الإطراء، ويصفق على الإيقاع نفسه تشجيعا ودعوة للمزيد، وقد يطرد كل أولئك نحو الاندفاع لبعثرة أموال جيوبه تثمينا لما فى البضاعة الماثلة من مزايا، واحتفاء بها، أو نحو انتزاع أغطية الرؤوس وتطويحها بطول الذراع، وربما انتزاع أجزاء أخرى من الثياب، فهذا الانفجار ما يؤكد الرقصة وموضوعها بصفته طبيعيا. والراقصة من جانبها تتورط أيضا على نحو مماثل فتبدو لنفسها فى الرقصة موضوعا ظمآنا للارتواء، أو قنبلة موقوتة للانفجار فى أى لحظة عند الطلب وتحت التثمين، وأن رقصتها مجرد عرض يزداد حسنا أو يقل، بحسب ما فيها من مفاتن، وبما لها من براعة ترويجها، وبالتبعية فما تلقاه من آيات الإعجاب والتقدير، ليس إعجابا بالرقصة وما قد تشير إليه خارجها، ولكنه على الدقة إعجاب بها، وتقدير لمفاتنها التى تكشف عنها ببراعة وخبرة. وهكذا... فلا فن ولا خيال، ولا تأمل آمن لموضوع أو توافر عليه باليقظة والانتباه لدقائقه أو خباياه الممكنة، بل موضوع طبيعي "أنثي "تبدى رغبة ارتواء جنسي، وتُقصر جسدها على أن يستجيب لرغبتها لما لها من مقدمات وتداعيات حين تطلب الإشباع، فإن كان التورط جائزا من الراقصة والمتفرج معا، فثمة من يستدرك- وربما هم قلة- على الرقصة بما هى الموضوع الفنى أو الجمالى المتخيل، وإن يكن ناقصا أو غير مكتمل، مادام فى مدرج الرقى نحو الرقص التعبيرى واكتشاف الأسلوب، الذى قد يفرض بتميزه لغة الاصطلاح لا لغة الحياة اليومية.

ثانيا: إذا كان الموضوع المتخيل فى الرقصة الشرقية ناقص على هذا النحو أو غير مكتمل، فهذا يعنى من ناحية ثانية على مستوى الوعى بالرقصة والراقصة، وخلافا لمسألة الأسلوب، غياب الطرف الآخر عن ثنائية العلاقة"الذكر/ الرجل- الأنثى/ المرأة"، وأنه غير متضمن فى بنية الرقصة على نحو من الأنحاء.ولا غرو أن هذا التضمين يكفل تطويرا استثنائيا للرقصة بما يستدعيه داخلها من حوار وملاحاة تقبل التلون والتنويعات بين الطرفين، بما يعمقها موقفا دراميا، يخرج بها فى الوقت نفسه من دائرة التكرار الممل، ويحرر الراقصة والراقص معا من الذاتية وإمكانة"التورط الحسي"فى اتجاه العناية بأبعاد الموقف وخباياه، ولفت الانتباه إليه. والواقع أن غيبة الطرف الآخر من الرقصة/ الموقف، تستدعى من جانبها المتلقى ليسد النقص ويعوض الغياب، فيضع نفسه فى صميم النداء الذى تصوغه الراقصة وتروجه، مما يدفعه إلى الاستجابة بدرجات متفاوتة الخشونة/ الغلظة/ الفجاجة، فتصبح الراقصة والرقصة ترشيحا مبتذلا ذا طابع تجارى لاحتفالات التخصيب وطقوسه الجماعية فى المجتمع اليونانى القديم مثلا، وقد خلى من الرمز الدال، لتحل الصورة الأيقونية"iconic"المباشرة، فى مرحلة تاريخية فرضت على المرأة هوية موضوع الإشباع، فتعين عليها أن تعرض نفسها للاختبار بين العبيد والإماء والجواري.

وقد أدرك الأجنبيات اللائى بهرهن الرقص الشرقي، وأردن تعلمه واحترافه على نحو ما، تلك الخلفية الثقافية التى ينهل منها، فتذكر إحداهن فى تحقيق نشرته مجلة"روزا اليوسف":الرقص الشرقى ليس تكنيكا يمكن تطويره بتسريع الإيقاع وإكثار الحركات وتنوعها ومزجها بخلفية من أنواع الرقص الأخرى بما يحجّم الإثارة أو ينفيها، إنما فى جوهره إحساس بالأنوثة وإثارة الوعى بها.ورأت أنه من المستحيل أن تصالح بين مقتضيات هذا الرقص وثقافتها الغربية التى تؤيد المساواة بين الجنسين، ولا تعتبر المرأة محض موضوع لإشباع الرجل.وفى السياق نفسه رأت أخرى أن أول ما ينبغى أن تتعلمه الأجنبية من الراقصة الشرقية، التفاعل مع

الجمهور، وعدم الانعزال بالرقصة على منصة مثلا، بما يرفع الرقصة إلى مصاف الرقصات الأخرى.

ثالثا:من ثم فالرقصة الشرقية فى حدودها المطروقة على الأقل، ليست أكثر من صرخة انفعال ممتدة، تستعرض خلالها الراقصة مفاتن الأنثى وتشير إليها وتؤكدها فيما لا يخلو من إثارة واعية وصريحة متعمدة، لتكف الهجر عنها وتفض الابتعاد والإهمال وتتمرد على العزلة، فى تنويعات مكررة متفاوتة درجة التشبُّع، دون أن يخلو الأمر جملة من لمسة نرجسية بعبادة الذات عبر الفتنة بالجسد. وبرغم ذلك فإن الرقصة دون مستوى المونولوج الدرامي، الذى يستبدل بالحركة والإيماءة والإشارة، العبارات الكلامية متفاوتة الدقة والشاعرية التى تفض مغاليق النفس وخباياها متفاعلة فى موقف محدد يدنيها من الاغتراب، ويدفعها لإعادة اكتشاف وعيها بالذات وبالواقع المحيط. فالمونولوج الدرامى بفرديته يعد موقفا قابلا للاكتمال بذاته متطورا بما فيه من صراع، وشخصيات غائبة حاضرة معا فى تكوينه، وتكوين الفضاء الاجتماعى حوله، وليست الرقصة الشرقية كذلك. ومن هناً فهو لون من الرقص يجافى الفنون الجميلة من كافة السبل:الموضوع المتخيل واللغة الاصطلاحية، الاستغراق فى الحياة لا تأملها والاستزادة من المعرفة بها وبتجاربها، ولذلك- ربما- كان أقل فنون الأداء احتياجا للتثقيف والمعرفة، بل لا يطلبها على الإطلاق، فتستوى من حصلت على أعلى الدرجات العلمية، بمن لا تكاد تفك الخط قراءة وكتابة، ولعل هذه أوفى إحساسا بجسدها وأنوثتها وبما يقربها أو يبعدها من الأفئدة والعقول، والراجح أن الثقافة تضر الراقصة الشرقية وتثقل وعيها ونفسها بما يغاير تمركزها على أنوثة جسدها، والتعيش منها، فإذا تيقظ حسها الديني، التهم كل ما فيها بفكرة"الرذيلة".

لقد جرت محاولات عدة باتجاه تطوير الرقصة الشرقية، دون أن تتلاشى بالطبع صورتها التقليدية، ولكنها كانت بمعزل عن الوعى بغيبة"الموضوع المتخيل"أو اكتماله، فلم تعدو إلا أن تكون تحسينا للصورة العامة وكلفا بتفصيلاتها فى إطار المفاهيم والوظائف نفسها.فمن عناية بالثياب وألوانها وطرازها على نحو أقل أو أكثر احتشاما، إلى العناية باختيار الموسيقى بحيث تكون أوفر بالإيقاع وتنوع الأنغام، مع زيادة التدريب والمران على الأداء بما يخضع الجسد للإحساس بهذه الموسيقي، فيصبح أكثر رشاقة وخفة وليونة ومطاوعة. وقد تعنى هذه الراقصة أو تلك بالمناظر والأضواء، وبحشد من الأخريات الأقل كفاءة وشهرة، فيحطن بها فى استعراضات تعتمد على الثراء والكلفة المادية، ولا تسفر فى الوقت نفسه إلا عن مزيد من تكثيف الوعى ببطلة الاستعراض نفسه.وقد تعمد إحداهن إلى أغنيات شهيرة فترافقها بالرقص سواء بعد تجريد موسيقاها من الكلمات أو الموضوع الشعري، أو مع الاحتفاظ به على نحو أو آخر، وفى الحالتين تبدو الرقصة فى أفضل حالاتها مونولوجا يستمد من"الأغنية"ما قد يثريه بالبلاغة الشعرية، ويأخذ بالانتباه نحو أخيلتها وقد اكتست – على نحو مفترض– أبعادا بصرية متنوعة من جسد الراقصة وأدائها.ولكن لما كان الغناء الفردى ذو طبيعة"lyric"تعبر عن الذات، فهو فى النهاية قلما ينجح فى تحرير"الراقصة"من إطار عرض الجسد كموضوع طبيعى أولى بالانتباه، وإن بدا– من ناحية ثانية– اختيارا صعبا يتحدى مهارة الراقصة وبراعتها وقدرتها على فهم أدق ما ينطوى عليه من مشاعر وانفعالات، وتطويع جسدها فى الوقت نفسه لموسيقاه الخارجية والداخلية.

وعلى النقيض من الرقص الشرقى فى طبيعته ونسقه الدلالي، رقص البالية"Ballet"الذى يستدعى لزوما استجابة مغايرة كلية فى الموقف منه، سواء أكانت من الراقصة أو من المتلقى أبعد ما تكون عن التورط الحسى الذى يسود الرقص الشرقي. فالبالية كأسلوب رقص يتدامج ابتداء في"موضوع متخيل"يمتثل فى سلسلة من المواقف الدرامية المكتملة فى متن سردى بشخصياته وعلاقاتها المتطورة

فى سياق زماني/ مكانى محدد. والراقصة تؤدى واحدة من هذه الشخصيات فى مواقفها المتعاقبة والمتنوعة، ويتعين عليها- من ناحية ثانية- لفت الانتباه إلى هذه الشخصية التى تجسدها، قبل أن تلفت الانتباه إلى نفسها وجسدها ومهارتها فى الأداء الراقص، بل إن أحد معانى البراعة فى هذه الحالة يكمن فى الهرب من الذاتية إلى موضوعية الشخصية المتخيلة. وعلى مستو آخر فتكنيك البالية يفرض لغة اصطلاحية على الجسد بكل ما يصدر عنه من حركات وإشارات وإيماءات، تبعد بها عن لغته النفعية فى الحياة اليومية، وهى لغة تقتضى أقصى درجات الليونة والرشاقة والخفة بما يخفف كلية كثافته الفيزيقية، بحيث يمكنه أن يعبر عن معان وأحاسيس بالغة الدقة، وبرهافة حتى ولو اتصلت بالجنس، كما أنها لغة تقبل التنوع والثراء بتعدد أصواتها فى مشاهد تعتمد على الحوار الثنائى والجماعى أو ما قد يعرف بالكونشرتو الراقص باعتباره حوارا بين راقص فرد والمجموعة على نحو ما يمثل الكونشرتو فى التأليف الموسيقى حوارا بين آلة ومجموعة آلات الفرقة.

وعلى هذا النحو فبالموضوع المتخيل المكتمل فى ذاته، وباللغة الاصطلاحية المفترضة فى أداء الجسد، ضمنت "البالرينا / Ballerina" لنفسها أثناء الرقص، نمط وجود مغاير مستمد من المسافة بين ثقل وكثافة الوجود الفيزيقى من ناحية والوجود اللامادى المتخيل للموضوع الفنى من ناحية ثانية. فيستحيل عليها فى كل الأحوال أن تتورط حسيا وترى نفسها فى الدور الذى تؤديه، بل يمكنها دائما أن تؤسس نفسها بأنها ليست هي، ولكن هذه الشخصية بنمط وأسلوب أدائها بتلك اللغة الاصطلاحية التى تصوغ بها عالمها. وفى المقابل. محال أن يتورط المتلقى على نحو حسي، يتعارض مع حاجته حينئذ للتركيز والتأمل واستقراء الموضوع وفك شفرة لغته. والحقيقة أن هذه اللغة تستلزم تدريبات متنوعة شاقة ومعقدة ومتداخلة، لإكساب الجسم حتى أطراف الأصابع رشاقة وليونة وقدرة على الاستجابة للنغم ومساره اللحني "melody" بالغ الرقة، قبل الاستجابة لفواصل الإيقاع الحادة فى الموسيقي، ويمكنه من ناحية أخرى التحرك فى الخط الرأسي، وفى الخط الأفقى سواء

فى قفزات متتابعة على أطراف أصابع القدم، أو فى دورات سريعة حول الجسد فى خفة الفراشة. ومن المثير أن هذا الرقص يتطلب مساحات مكشوفة من الأذرع والسيقان والأكتاف أكبر مما تحتاجه الراقصة الشرقية عمليا، بما يتيح لها حرية الانطلاق والتدفق بحركاتها الصعبة والمتنوعة فى الفراغ بغير عائق، وبرغم ذلك تدعو للتركيز على الفعل الذى تقوم به لا على نفسها كفاعل أو مؤد، مما ينتهى إلى مشاهدة استمتاع جمالى بتأمل للتجربة آمن من التورط الحسى متفاوت الغلظة. ولعل هذه اللغة ما جعل البالية فنا إنسانيا جميلا تتعدد آفاقه، فخضع الجسد للتعبير عن معان وقيم روحية ونفسية عميقة متنوعة، وارتقى فوق الابتذال والبذاءة، ولو تعلق بتصوير علاقة الرجل بالمرأة حتى فى مستواها الغريزي، خلافا للرقص الشرقى الذى كان وسيظل مهارة أداء أنثوى يختزل المرأة- ولو بغير غلظة- إلى حدود الوجود البيولوجى ووظائفه النوعية.

وقد تطور البالية فى ترافق مع تطور الموسيقى الغربية: مفاهيمها واصطلاحاتها الفنية، من مفهوم التضاد النغمي "counterpoint"، إلى مفهوم تعدد الأصوات "polyphony" والانسجام والتجانس "harmony" بين الأصوات المختلفة المتعددة، مما طور قدرة الموسيقى لاستيعاب التعبير الدرامي. ولعل هذا السياق ما يفسر جانبا هاما من تاريخ الموسيقى والمسرح فى مصر خلال الثانى والثالث من القرن العشرين، فبعد سيادة الأغنية الفردية فى المسرح لفترة طويلة، بقوالبها المتوارثة من أدوار وطقاطيق وموشحات..الخ، وبلوغها بواحد مثل "سلامة حجازي" مكانته العالية، كان الشعور فى الوقت نفسه وافرا بأن هذه الأغنيات محشورة ولا علاقة لها بفن الدراما. وفى ترافق مع انحسار مجد "حجازي" وموته فى أكتوبر ١٩١٧، ظهرت جهود جيل جديد من أمثال "سيد درويش" و "داود حسني"، فلحنوا "الأوبريت" بما اقتضاه من إخضاع الموسيقى لحاجة المواقف الدرامية، ويذكر فى السياق نفسه أن "درويش" "لم يكتف بفطرة سليمة وقريحة تغتنى بالاستماع إلى قوالب الموسيقى الغربية، فأراد حين عرض عليه تلحين "أوبرا" "أن يسافر إلى إيطاليا

ليتعلمها على نحو منظم على يد أساطينها فى بلادهم. وقد كشف هذا السياق قصور "الرقص الشرقي" بمفاهيمه وأساليب أدائه، عن مطاوعة تطور فن الموسيقى والارتباط بالمواقف الدرامية، مما اضطر الفرق المسرحية للاستعانة براقصات من أوروبا، وإن كن وقتذاك من سقط متاع صالات إنجلترا وفرنسا وإيطاليا واليونان، وكن يبحثن عن الشهرة والمال فى دول المستعمرات تحت مظلة الامتيازات الممنوحة للأجانب إلا أنهن امتلكن على الأقل حسا فنيا بمقتضيات التعبير الدرامي، ومفاهيم مغايرة عن الرشاقة.

أن إشكاليات الرقص الشرقي - إذن - أعقد بكثير مما يتصوره البعض مشكلة عرى أو موقف أخلاقى يحرض على الرزيلة ويفشى المجون، ويأتى الجنس من غير أبوابه الشرعية، ويصبح شكلا من أشكال الإعلان عن الجسد والاتجار فيه. لأنه - بلا دفن الرؤوس فى الرمال - يؤتى غالبا بلا احتراف أو نوايا ترويج واتجار، وربما تحت ظلال الشرعية نفسها وبدعوى منها، ليصبح جزءا من ثقافة التعبير التلقائى عن "النشوة" ونزعة إحياء الجسد لا قتله، وتحريره - ولو مؤقتا - من شفرة العورة. والحقيقة أنه لا فن ولا جمال فني - كما أوضحنا - فى هذا النوع من الرقص، ولكنه عرض موضوع طبيعى يستلزم الشهوة الجنسية والاستمتاع بها وتثمينها، فكان مكانه قصور الخلفاء وأثرياء التجار حيث الجوارى والقيان، ومناسبات الزواج. ومع التحول التاريخى نحو الرأسمالية بتداعياتها، أصبح من صناعة المتعة وتجارتها التى تدمج بالصالات وعلب الليل التى توشى بالفن، فإن دنت الراقصة من الاعتزال، فما أيسر أن يهوى دونها طلاء الفن، لترى حياتها مسارا لابتذال جسمها، فيما ادعته - حمقا وجهلا - فنا، فينهشها العرف السائد نفسه، ويفرض عليها التقزز من نفسها ومما ادعته معا، لأنها لن تجد "ذاتا"، بل موضوعا أوشك أن يبلى من الاستهلاك ويعف دونه الطالبين فى الأسواق.



٢- تأملات فى إشكاليات فن الغناء

فى الحقيقة لا تكاد تختلف إشكالية فن الغناء ومتطلباته على مستوى الموقف الجمالى من الأغنية، عن إشكالية فن الرقص ومتطلباته على المستوى نفسه من الرقصة، سواء أكان المعنى بالتحليل فن "أم كلثوم"أو"عبد الحليم حافظ"أو"فريد الأطرش"، أو من دونهم بين المغنين فى المكانة والتاريخ، ممن ترتفع عقيرتهم فى أفراح الحوارى والأزقة والكفور والنجوع، أو فى علب الليل الراقية وغير الراقية، ففى جميع الأحوال ينحرف الحكم فى الموقف الجمالى عن الأغنية، إلى المغني.

فالفارق بين"أم كلثوم"وهى تشدو ب"الأطلال"أو سلوا كؤوس الطلي"- على سبيل المثال- وغيرها من حيث الموقف الجمالي، فارق تشكله"أم كلثوم نفسها، مرة بصوتها وما ينطوى عليه من حلاوة وطلاوة، وسلامة مخارج الحروف، ومساحة واسعة بين الطبقة العالية والمنخفضة تسمح بالتلون دون أن يخشوشن أو يتحشرج، فضلا عن تمتعه بطابع يجعله مقبولا وسائغا يطيب الاستماع إليه، والتأثر به معا. ومرة ثانية قابلية الصوت للتدريب والمران بما يصقله أو يكسبه طواعية ومرونة للموسيقي، فتتوثق العلاقة وتتعمق بين الأذن وما تستمع إليه، وبين الحنجرة وما يخرج منها. ومرة ثالثة الثقافة والوعى الاجتماعى والحساسية الفنية والوجدانية، مما يصبح له أثرا حاسما فى اختيار الكلمات الشعرية وتفهمها بما تنطوى عليه من مشاعر وانفعالات، وتفهم اللحن فى الوقت نفسه بما يعتمد عليه من مقامات وإيقاعات. إلا أن شيئا من هذه العناصر لا يغير من الإشكالية الجمالية التى يمكن استقراؤها كقيم مشتركة من بين جميع الحالات الفردية باختلاف المغنى والأغنية والمستمع إليها، وإن

أدت هذه العناصر نفسه- من ناحية أخرى- إلى ظهور التفضيل بين هذا المغنى أو ذاك. فمن النادر- على أية حال- أن يتكشف الموقف الجمالى عن حكم على الأغنية بما هى الكل الجمالى بلا تقسيم أو اجتزاء، دون أن يكون هذا الحكم على المغنى نفسه، مثلما كان الحكم على الراقصة لا على الرقصة.

واتساقا مع المقارنة مع الوعى بالفوارق الجوهرية، فإن كان الرقص يتطلب هبة الجسد مرنا رشيقا لدنا متناسق الأعضاء حساسا- فى الوقت نفسه- للموسيقى بأنغامها وإيقاعاتها، وإن تفاوت نصيب الراقصات من هذه السمات، فالغناء يتطلب هبة الصوت بقوته وسلامة الحنجرة وجهاز النطق بما يؤدى إلى بيان مخارج الألفاظ، ومرونة حبالها فى الحركة برشاقة بين الطبقات علوا وانخفاضا. ولما كانت الألفاظ التى تخرج من حنجرة المغني، تستحيل فى النهاية إلى أصوات وأنغام وإيقاع، تنسجم مع مادة الموسيقي، ويعد كليهما فى الوقت نفسه صياغة فى الزمن تلتقطها الأذن، فالمغنى أحوج ما يكون لامتلاك حساسية إزاء الموسيقي، حتى لا يخرج عن المسار اللحني، ويصبح نشازا منفرا، فالتوافق بينهما ينبغى أن يكون تاما وضروريا، وواحدة من معايير الحكم على الأغنية. ومن النادر- لغير العين الخبيرة- الحكم بأن الراقصة شذت عن مسار اللحن، وجافت الإيقاع فخرجت عليه، فغالبا ما تشتت بجسدها الانتباه عن اللحن بما يصوغه من حركة فى الفراغ تستدعى العين، بينما اللحن نفسه صياغة فى الزمن.

ولكن على الرغم مما يتبدى من أهمية واضحة للموسيقى فى فنى الغناء والرقص، فالفنين معا- وعلى نحو بالغ التجريد- لا يحتاجان بحد ذاتهما هذه الموسيقى التى تعزفها الآلات، فهى لا تعدو أن تكون حلية خارجية رسخت ملازمتها لأى من الفنين بالعرف الدارج أو الممارسة التاريخية، وربما أدت وظيفة

تنشيطية لا أكثر. والموسيقى الحقيقة فداخلية تكمن فى الرقصة نفسة والأغنية، كما أنها تتطلب الحضور فى مخيلة الراقصة لتعيد بنائها فى الرقصة بوصفها موسيقى بصرية وإيقاعا مرئيا يتشكل فى تتابع الأوضاع التى تتخذها أعضاء الجسم، متولدا إحداها من سابقه، مما يشكل الرقصة فى الفراغ والزمن.وعلى نحو مماثل تحضر الموسيقى الحقيقية فى مخيلة المغني، ليعيد بناءها فى أداء الكلمات وتشكيلها بصوته، فهنا وهناك موسيقى الأحاسيس والانفعالات التى تشكل موضوعا مكتملا فى ذاته.ولذا فإن تجربة الغناء بدون موسيقي، مثلها كالرقص بدونها أيضا، فكلاهما يستلزم من المؤدى وعيا يقظا يركز على موضوع في"المخيلة"ويستغرق فيه، مما يخفف وعى المغنى بالأنا النجم، ووعى الراقصة بالأنا الجسد المنشود، ويحيل المتلقي- فى الوقت نفسه- إلى الموضوع الذى يتشكل بالرقصة فى الفراغ وبالأغنية فى الزمن.

ومما لا شك فيه أن تجربة الغناء أو الرقص بدون موسيقى مصاحبة، امتحان عسير سواء للمغنى أو الراقصة، أو للمتلقى مستمعا ومشاهدا، واختبار أيضا لصحة وسلامة الموقف الجمالي، فإما أنه موقف جمالى كلية، أو لا جمالى على نحو من الأنحاء.ولأن هذا الامتحان محنة فالمغنى غالبا إن لم يكن دائما ما يقابله بالرفض ومحاولات بحجج متنوعة للانفلات منه، والراقصة أمعن فى الانفلات منه ورفضه، فكلاهما فيما يبدو اعتاد الضابط الذى ينظم أداءه ويحول دونه والفوضى أو النشاز، ولا يستطيع- أو يكاد- أن يتمثل ضابطه داخل ذاته فى سياق فعل الغناء أو الرقص. وربما لاحظ القارئ أن هذه التجربة غير مستحيلة، فكثيرا ما يتعرض لها المغنون فى البرامج التلفزيونية التى تستضيفهم، وتحت الإلحاح ودغدغة المشاعر والرجاء يضطرون إلى الاستجابة إرضاء لمشاهديهم الذين يتشوقون للاستماع إليه، وتشنيف آذنهم بصوت رخيم، فلا يلبث أولا أن يؤكد صعوبة الغناء بلا موسيقي، ثم لا يلبث

ثانيا أن يدخل- رغم أنفه وعلى مضض- فى حالة ظاهرة من الشرود، هى فى الحقيقة تركيز واستغراق، وانسحاب فى الوقت نفسه إلى منطقة الخيال الخلاق التى لم يعتد أن يلج إليها، ليلتمس فيها الضابط الذاتى فى تصور الموسيقى الداخلية للأحاسيس والانفعالات التى تشع من الكلمات والأخيلة الشعرية، بما هى الأغنية التى سيؤديها، قبل أن يمنحها بصوته وجودا ماديا فى الزمن.ولما كانت المهمة شاقة وغير معتادة، وتتطلب الدربة المسبقة على الموقف الجمالى فالمغنى سرعان ما يفض"الموقف"الذى اضطر إليه، بالاعتذار عن اكتفائه بمقطع لا يزيد.

ولو أن المغنى اعتاد أن يدرب خياله على تمثل الأغنية واستيعاب تجربتها الشعرية والوجدانية معا، قبل أن يدرب صوته على استيعاب اللحن، لاعتاد- من ناحية أخرى- أن يدرب إحساسه وانفعاله أن يستجيبا للمتخيل.ولكن يبدو أن كثيرًا من المغنين- ولا نقول كلهم- يفتقرون إلى ملكة التخيل، وإن لم يفتقروا إلى طلاوة الصوت، ولذا فهم فى الحقيقية فقراء"الموهبة"التى تفقرهم فى الوقت نفسه إلى إمكانة تنويع التجارب الفنية التى يعالجونها، فيدورون فى فلك تجاربهم الذاتية أو ما يماثلها، فلا يؤدون إلا ما يرونه معبرا عنهم وعن أحاسيسهم.وعلى هذا النحو يتورط المغنى فى الأغنية، مرة بصوته باعتباره أدواته، ومرة بالكلمات التى يختارها متجاوبة مع إحساسه وانفعاله، باعتبارها مادة غنائه، وثالثة بإحساسه وانفعاله نفسه باعتباره المؤدي، فإذا الأغنية كمنتج كأنها أحد تجليات تعبيره عن ذاته ووجوده فى العالم، لا يستطيع أن ينفصل عنها أو تنفصل عنه. ولا غرو أن المغنى حينما يصل إلى أقصى درجات الأداء تأثيرا، ففى اللحظات التى يعرفونها ب"السلطنة"، فإذا هى لحظات التوحد العضوى الكامل بين أطراف مثلث"المادة- الأداة- المؤدي"، ولكن هذه اللحظات نفسها قد تكون استغراقا في"المتخيل"ومراودة شيقة له، بما يجعلها لحظات

إشكالية بما يكتنفها من التباس.

إن"ملكة التخيل"لم تزل جوهر العملية الإبداعية، بوصفها القدرة على استعادة محتوى الذاكرة، واسترداد"التجربة"قيد التأمل وإعادة التشكيل، فلم يكن عبثا أن رأت الميثولوجيا الإغريقية ربات الفنون، ثمرة العلاقة- ولو كانت سفاحا- بين كبير الآلهة، و"مينوزين/ Mnemosyne"التى قيل أنها بنت السماء والأرض والهة الذاكرة[1]. ولا ريب أن التخيل بما يكتنفه من أحاسيس وانفعالات يشكل قوة شخصية المغني/ المؤدي، بوصفه كذلك، وحضورها وقابليتها للنفاذ والهيمنة بتكنيك الصوت على الكلمة توافقا مع اللحن، فإما أن الشخصية قوية ثرية تفرض نفسها على الكلمة واللحن، أو أنها هشة فقيرة فتهوى بالكلمة واللحن معا، مهما ارتقيا بحد ذاتها. ولعل هذا ما يفسر فى الواقع ظاهرة "أم كلثوم"فى الغناء العربي، فقد تمنى الشعراء فى المشرق والمغرب لو التقت أشعارهم بصوتها وما وراءه من شخصية قوية، وتمنى الملحنون من ناحية ثانية لو تعانقت موسيقاهم بصوتها نفسه فيضفى على ألحانهم جمالا وقوة متضايفة إلى جمالها وقوتها. ولقد حاولت مطربات أخريات أداء أغنيات"أم كلثوم"، عسى أن تجدن من نجاحها نجاحا، وتلقين امتيازا، وتفاوت حظهن من النجاح والامتياز. ولكن بقى صوت"أم كلثوم"عبقريا متفردا قلما يجود بمثله الزمان، يصادر أغنياتها. وقد بلغ هذا الصوت من القوة حد الطغيان، فلا أحد يتحدث أو يفكر في"أم كلثوم"المرأة أو الأنثى جمالا واعتدالا فى القوام واتساقا فى النسب، ولا فى ثيابها بما تكشف أو تغطى منها، ولكن ثمة من يراها فيلتفت إلى توتر أعصابها فى جسمها، وكأنه يؤخذ بالإحساس والانفعال ويتجاوب معه، إنه التوتر الذى تفرغه فى علاقتها بالمنديل الذى تمسكه، فاشتهرت به وتوافقت معه.

(١) انظر: د. على عبد الواحد وافي- الأدب اليونانى القديم- دار نهضة مصر للطبع والنشر- ١٩٧٩- ص١٩.

ولكن بالرغم من السمات والمزايا التى تقترن بأم كلثوم، ولا تستدعى ذكرها اعتباطا، أو من قبيل التداعى الذى يخرج عن موضوع الدراسة، إلا أنها فى مجموعها لا تؤدى بالضرورة إلى تركيز الانتباه على الأغنية كموضوع فني، وإن رشحت لذلك ظاهريا، وبالتبعية فموقف التلقى لم يزل لا جمالي، باستبعاده مفهوم"المتخيل"الأولى بالعناية والاهتمام، ولا غرو أن يزيد هذا الموقف سوءا وفسادا فى الوقت نفسه بطبقات المغنين الأقل موهبة ومكانة، وما أكثرهم!!. فمن الواضح على أية حال أن شخصية صوت المغنى هى ما يمنح الأغنية صفة الوجود المادى فى الزمن، كما أن عملية الأداء يتوحد خلالها الصوت باعتباره الأداة، بالمادة باعتبارها كلمة ملحنة بالمؤدى بوصفه الفاعل الذى يفرض تكنيكه على صوته والكلمة معا.والواقع أن هذا التوحد أو ذاك الامتزاج العضوى بين عناصر المثلث فى موقف الغناء، حتى كأنهم منتج واحد"الأغنية"، يؤكد من ناحية ثانية الإشكالية الجمالية نفسها التى سبق أن ألمحنا إليها فى فن الرقص.وهذا التوحد ما يؤدى بالتبعية إلى صعوبة تمييز المتلقى بين الأغنية والمغني، مهما حاول المغني- بأدائه العبقري، وموهبته الاستثنائية الفذة من طبقة"أم كلثوم"ومن إليها من المغنين- أن يحوّل انتباه المتلقى للأغنية. وإذا تعذر التمييز بين عناصر المثلث على هذا النحو، فتوحدها وامتزاجها يبنى أسس الالتباس فى الموقف الجمالى كله، بما يتولد عنه من تورط"المغني"حسيا فإذا بالأغنية تعبيره هو عن نفسه أثناء الغناء، فلا يرى فيها إلا جانبا من حياته الشخصية وتجاربه المعيشية الممكنة، وبالمقابل يتورط المتلقى حسيا فإذا موقف الاستماع لا يتميز عن مواقف الحياة اليومية، فيرى المغنى محض"رجل"يتغنى له بأحوال مشاعره ويرى المغنية مجرد امرأة يستبد بها الوجد، وما عليه إلا أن يبنى استجابته وفق تقييمه لهذا الرجل المتغنى أو المرأة المتغنية.

وهناك بالتأكيد ما يعمق الالتباس القائم على توحد عناصر مثلث"المادة- الأداة- المؤدي"فى فن الغناء الفردي، بما يجعل الأغنية أحد تعبيرات المغنى الممكنة عن ذاته، بل ويعد لحظة الغناء وإن كانت استثنائية فى حياته الواقعية، إلا إنها امتداد بمذاق مختلف للحياة نفسها. والواقع أن المشكلات والأزمات التى تثار غالبا فى سوق إنتاج الغناء بين أطرافه، وما تروجه أجهزة الإعلام عنها، إنما يعمق الالتباس ويرسخه فى الوعى بتداعياته الفاسدة على الموقف الجمالى جملة، إذ يظهر المغنى كأنه سيد الموقف إزاء المتن الشعري، وإزاء اللحن، بينما يتراجع دور"الشاعر"الذى صاغ المتن الشعري، ويتراجع دور"الموسيقار"الذى ابتدع"اللحن" إلى حد التلاشى فى صنعة الأغنية، فلا يكاد يذكر أيّهما أحد، وكأن ثمة ما يسوغ أن يستولى المغنى على أى جهد وراءه، ويبتلعه فى التداعيات فإذا بها من فيض عبقريته و"أناه"التى تتضخم، رغم أن الأغنية- فى الحقيقة- نتاج عمل جماعي. فالمغنى يختار من المتون الشعرية ما يزعم أنه يحسه وينفعل به، دون أن يتطرق غالبا لما إذا كان المتن مفهوما أو غير مفهوم، أو ربما قصر أو لم يقصر دون استيفاء التجربة النفسية التى يعالجها ويدمجها فى أخيلته وصوره البلاغية. فقط يتمركز المغنى على إحساسه، وكأن الأغنية بالضرورة لا بد وأن تكون ترجمة أمينة لتجربته الخاصة ومشاعره الذاتية، وحسبه أن يستعير من الشعراء ما يتطلبه، ولا فضل لهم بعد ذلك إذا أجرهم بما يرضيهم، أو خدعهم فى الثمن بشطارة لا يلومه عليها إلا الحاقدون. والمرجعية نفسها تظل فاعلة إزاء الموسيقار وألحانه، فقلما أمكن المغني- إلا أصحاب الموهبة العميقة والوعى الفنى المتنامى بالدرس- أن يطرح أسئلة جمالية بحتة على اللحن وما يوائم منه هذه الآلة أو تلك، وما يتوافق مع التجربة الشعرية أو يجافيها، فقط يعنى بإحساسه، وكأن اللحن ينبغى أن يتجاوب مع نغمته الذاتية وإيقاعه القح، ليبدو فى أفضل الأحوال صادقا فى غنائه. وإذا لم تكن حجة إحساسه كافية لتسوغ له الهيمنة على صنعة الأغنية، دعمها

بحجة مسئوليته عن الأغنية أمام الجمهور، باعتباره من يواجهه ويتحمل سخطه متى فشل، ويستحق تصفيقه متى أفلح، وذلك من دون الشاعر الذى كتب، والموسيقار الذى وضع الألحان. وكثيرا ما تتصدع علاقات العمل بين هذه الأطراف الثلاثة، مضافا إليهم الفرقة الموسيقية بقيادتها المحتملة، وتدور المناوشات إما حول الأجور، أو النصيب من الشهرة والإشادة بفضل النجاح، أو من يتحمل مسئولية الفشل والإخفاق، ولا شيء بعد ذلك حول تجربة شعرية وموضوع متخيل مكتمل أو غير مكتمل فى ذاته، وإن كان هناك حديث عن "صدق" ما، فليس هو الصدق الفني، ولكن الصدق الشخصى مع "الأنا" المغني.

وفى غمرة هذا الالتباس، تصبح الكلمات كلمات المغني، واللحن لحنه والتجربة تجربته، والأغنية بكليتها أغنيته، ويتوه الشاعر والملحن والفرقة العازفة، ويسقطوا جميعا من ذاكرة "المغني" ولو بعد حين، ومن ذاكرة الإعلام الفنى وذاكرة الجمهور، فلا يبقون إلا فى ذمة التاريخ وأوراق المؤرخين. وحسب أن تنسب الأغنية لمن غناها فتذكر به، وربما بصفتها تعبيره الخاص فيقال مثلا: على رأى أم كلثوم، أو كما قالت الست!!.. وعلى هذا النحو تتواطأ أطراف عديدة على إضعاف الذاكرة الفنية فلا يكاد يحيها إلا هواة جمع المعلومات التى تلزمهم تسلية فى حل الكلمات المتقاطعة، أو لعبة حزر فزر، أو التعلق بالحظ الطيب فى مسابقة عارضة. ولا شك أن فى ذلك كله خيانة للوعى وتزييف له وإن يكن على نحو غير مقصود، قد يبرر- ولو إلى حد ما- بالنزعة إلى اختزال الوقائع واختصارها أو بعدم العناية بها قد يعد تفصيلات مملة، ولكن النتائج بالغة الخطورة فى إفساد الموقف الجمالي، إذ يتورط كلا المغنى والمتلقى فى الأغنية بكل حواسه المتيقظة لتجربة الحياة اليومية فيتوقاها حذرا منها، أو يقبل عليها رغبة فيها. فإذا بالمغنى بعد حين طال أو قصر من ممارسة الغناء، صاحب هذه

التجارب العاطفية والنفسية التى تغنى بها، وعليه- فى الوقت نفسه- إن يتأهب للرد ولو فى قليل أو كثير من الحرج، عن علاقة أغنياته بهذه التجربة أو تلك مما مر به فى حياته، ومن تلك التعسة أو هذا التعس الذى أثقله بالحزن ووشم وجدانه بالشجن، أو على العكس أبهج وطير فى الفضاء؟.

ومن الوقائع شديدة الدلالة فى هذا السياق اللافت، أن تشهد مصر منذ عقود خلت، وإن تكن آثارها باقية، واحد من شيوخها ممن اعتلوا المنابر فى خطبة الجمعة، وقد طارت شهرته ووجد من يسجل له كثيرا من خطبه وأحاديثه ودروسه الدينية، التى كان يبثها تعليقاته على ما يراه من شئون الناس والحياة اليومية، ولاسيما ما يعده من أسباب الفساد والبعد عن طريق الله. وكان الناس يتداولون من جانبهم الشرائط المسجلة ويتداعون للاستماع إليها، والاعتبار بما فيها من عظات، وترديد ما فيها من تعليقات لا تخلو من خفة ظل تكفل لها الذيوع والانتشار.وطالما توافر الشيخ بتعليقاته اللاذعة على أهل الغناء، بل والرقص، رغم أنه- رحمه الله- كان ضريرا، لا يعرف عن الرقصات إلا أسمائهن، ولكن ربما كان هناك من يصفهن له، ويقرأ له أخبارهن التى ينشرها الإعلام، فيعلق مثلا بأن إحداهن سافرت لا لترقص وترفع هامة مصر عالية بما أجادت واستحقت الإشادة، إنما لترفع أوراك مصر عارية على ملأ من الأجانب، ويا لها من نكبة تزيغ بها الأبصار عن سواء السبيل!!. وقد اعتاد الشيخ- فى السياق نفسه- أن يسب ويلعن أهل الغناء، ويتهكم عليهم ويسخر منهم جزاء ما يضلون به العباد ويلهونهم عن ذكر الله، ولم يكن- رحمه الله- يبالى بغثاء المطربين قليلى المكانة والحظ من الشهرة والتقدير، بل يتخير- وربما عامدا- الكبار من طبقة أم كلثوم وعبد الحليم حافظ، ليسلخهم بما تصوره ألسنة حداد، تثلج- فى الوقت نفسه- أفئدة المعجبين به، والمثير أنه لم يكن ينهل إلا من تضاعيف موقف لا

جمالى على نحو جوهرى من فن الغناء، بما يستدعيه من تورط حسى يسوغ له تهكم لا يلبث أن يرتد عليه. فيندد بأم كلثوم- مثلا- باعتبارها عجوزا شمطاء قليلة الحياء، لم تتردد- وقد بلغت الستين من عمرها- دون الوقوف بين الملأ لتقول:خذنى لحنانك خذني، فلا غرابة أن يعقب سخريته بالدعاء عليها أن يأخذها الله، بدلا من يلبى ندائها بالحبيب المزعوم الذى يضمها إلى حنانه؟!.وبالتورط الحسى نفسه إذا غنى عبد الحليم: قدر أحمق الخطاة، سحقت هامتى خطاه، وجد الشيخ ما ينبرى من أجله ليتهم حليم بالكفر والمروق والحمق، ويرد عليه بأن القدر ليس أحمقا بل يسحق هامات الحمقى والمارقين.ولم يعدم فى أغنيات أخرى لحليم، ما يدعوه لرؤيته أفاقا يزعم لنفسه معجزات، وربما يخدع بها مستمعيه، ففى أغنية يزعم أنه يمسك الهواء بيديه، وفى أخرى يتنفس تحت الماء كالسمك!!.صحيح أن مثل هذه الاستجابات ترتد بسهولة إلى الشيخ وأمثاله ممن يمكن اعتبارهم كليلى الحس وفقيرى الخيال، بل ومعدومى القدرة على فهم "المتخيل الشعري" أو التفاعل معه بمعزل عن صيغته الحرفية، فيصبحون أنفسهم هدفا للتندر والتهكم، ولكن هكذا على أية حال تهوى التجربة الفنية وتسقط أركان المتخيل، وتبدو صيغته الدالة فى مثل هذه المواقف غير الجمالية، قولا مرسلا يخص أم كلثوم- مثلا- باعتبارها عجوزا تتصابى بعدما تخطت الستين من عمرها، وأولى بها التفكُّر فى موتها، وسيان بعد هذا التورط الذى حوّل التجربة الجمالية إلى تجربة حياة معاشة لا تخلو من سخف، وما ينشأ عنه من مغالطات واختزالات لا موضوعية فى الوعي، أن يسب الشيخ المغنى أو يمتدحه.

فالمدح والقدح- فى هذا السياق- وجهان لعملة واحدة، هى التورط الحسى فى الموضوع، بديلا عن دفع الوعى إلى المتخيل وتأمله ومساءلته فى محاولة لفهمه وبنائه متكاملا بمبناه ومعناه معا، فلا يعنى هذا التورط إلا نفى صفة الموضوع/ الأغنية

الأصلية كمتخيل أو بنية فنية، وسحبه بفاعله إلى أرضية الواقع المعاش كموضوع طبيعي، غير أن التورط لا يرجع فحسب إلى إشكالية الأداء بما هى امتزاج أو توحد عناصر مثلثه، ولكن لخصائص كامنة فى تركيبة خطاب الأغنية الفردية.ومن هذه الخصائص أن الخطاب يسوده غالبا ضمير المتكلم الذى يبدو أن المغنى يتعين به، ومن ناحية ثانية يتكشف ضمير المخاطب الذى يتبدى أحيانا فى صيغة أمر أو طلب، وتتفجر بينهما الانفعالات والمشاعر التى تعكسها الأغنية وتصورها، وقد يحل ضمير الغائب مكان المخاطب.ولكن إذا كان ضمير المتكلم يتعين وجوده المادى فى المغني- على الأقل- فى موقف الغناء، فإن ضميرى الغائب والمخاطب لا يتعينا قط فى الخطاب نفسه، مما يفتح بنيته لزوما لتتصل بالتلقى كى يغلقها ويتمها، فإذا هناك الغائب أو المخاطب المعني.وعلى هذا النحو مرة ثانية يجد المتلقى فى الأغنية ما يورطه فيها، فيحدد نفسه بوصفه المخاطب ولو بصيغة أمر مثل "خذنى لحنانك!!"، أو ليعوض الغائب بحضوره، فإذا هو الحبيب المعاتب على الجفوة والهجران، أو الصفى الذى يتلقى الشكوى ويتكتم الأسرار، أو أنه حامل الرسائل بين الحبيبين فى. مثل:قولوا له كذا وكذا..إلخ.

وعلى هذا النحو تصبح واقعة التلقى بما تطرحه من موقف جمالى إزاء الموضوع، واقعة من وقائع الحياة اليومية، تجرى بين المغنى والمستمع إليه، فيتورط فيها كلاهما معا. ومن مظاهر هذا التورط - وإن يكن لا حرج منها ولا ضير فيها- أن يرفع المغنى عقيرته بالغناء وحيدا فى غرفة نومه أو الحمام أو صالون البيت، وكأن الأغنية هى التعبير الأكثر صدقا عن أحوال نفسه المغتربة عن عالمها، وربما كان وحيدا فى الطريق العام لا يكاد يعى أحدا يراه أو يسمعه، فلا تلبث أن تطارده ردود أفعال الشفقة به، والتحسر عليه. وقد يأخذ بعض أفراد الجمهور الموقع نفسه، فيردد

الأغنية فى ترجيعات تلتبس بمشاعره وأحوال حياته، وقد يربط بين الأغنية وموقف معين فى حياته، مما يصعب تفسيره ويكشف عن صلة موضوعية بينهما، فإذا الأغنية تثير ذكريات الموقف فتتداعى إلى الذهن، مثلما تثير الذكريات الأغنية فيلهج بها اللسان، بما يعنى فى جميع الأحوال أن بنية خطاب الأغنية مفتوحة، تستدعى من يغلقها ويعوض بنفسه الغائب أو المخاطب، كما يستبدل المتكلم. ولا غرو أن يزيد المغنون المحدثون من مشكلة التورط الحسي، خاصة أن غنائهم لم يعد معتمدا على "الصوت"، بقدر ما يعتمد على "صورة المغني" وحضوره داخل الكادر بجسده واستواء أعضائه، وثيابه وملامحه، وبما يأتيه من حركة وإيماءة وإشارة، مما جعل الغناء للمشاهدة لا الاستماع، كأن عملية تسويق متعمدة وخفية فى وقت معا، للأنثى أو الرجل، قبل تسويق الأغنية.

وعلى أية حال فالأغنية الفردية على هذا النحو غير قابلة للتطور إلا بدرجة محدودة، مهما بولغ فى طريقة أدائها بحشد المرددين "الكورال"، أو الراقصات والراقصين فى كادر الصورة، ومهما عُنى بلحنها وزاد أعضاء الفرقة الموسيقية التى تعزفه، ولكن "الدراما" يمكنها أن تمد الغناء بآفاق تطوره بما تنطوى عليه من أحداث ومواقف متتابعة، وشخصيات متنوعة، فكل أولئك - فيما رأي "الحفني" - مما يعين الملحن "على الابتكار وحسن صوغ الموسيقى المناسبة لكل حال، كما أن فى تعدد الأدوار التى يقوم بها المثلون ما يعين الملحن على ابتداع لكل دور ما يلائمه، وفى التوزيع الأوركسترالى المصاحب ما يخرج المجموعة كلها فى صورة متكاملة متناسقة". ويشير "الحفني" فى السياق نفسه لما يمكن أن تقدمه الدراما من مواقف غنائية تستدعي - مثلا - التعبير عن زبانية جهنم وصلاة الكهنة أو أناشيد الحرب، وأهازيج النشالين وحياة المقامرين ومآسى الظلم والظالمين، بجانب لقاء المحبين

وعالم الندمان[1]. ولكن بالرغم من ذلك فتوظيف الأغنية فى الأعمال الدرامية، لا يخلو أحيانا- إن لم يكن دائما- من تعتيم على إشكالاتها الجمالية، قد لا يكون مقصودا لأنه يبنى على الجهل بها، أو الاستهتار بآثارها، مع أن الدراما بما فيها من مواقف مكتملة فى ذاتها تكفل إمكانة تجاوز الإشكالية الجمالية بما لا يستدعى أحدا من خارجها للتورط بتعويض غائب أو استبدال متكلم. فغالبا ما تكون الأغنية حلية غريبة عن الموقف الدرامي، وغير ملتحمة به، ولا تعدو- على الأرجح- إلا أن تكون استغلالا تجاريا للمغنى فى العمل. ويزيد الأمر سوءا بالتوظيف الساذج الذى يفسد الموقف ويهوى بالشخصية الدرامية، فالحبيبة التى تجتمع بحبيبها الذى يغنى فى موقف، غالبا حمقاء قليلة الحيلة فى صمتها بعين تجحظ أو تحدق فى لا شيء، أو بحركة وإشارات لا معنى له، وربما اكتفت بابتسامة معتوهة بلهاء، فلا تجد هنا وهناك ما تفعله أو ترد به على ما تسمع، وحسبها الحسن وشعر حريرى يرجّعُه الهواء. وهكذا..فرغم أن الموقف تام ومكتمل بشخصياته المفترضة، إلا أنه منقوص بغياب الفعل الملائم لأحد طرفيه، بما يعمقه ويؤكد جوانبه المختلفة، مما يؤدى بالتبعية إلى تورط المتفرج ليعوض بنفسه الغياب ويكمل النقص، فلا يعود ثمة موقف جمالى يقتضى التأمل والفهم واستيعاب الدقائق الكامنة، ولكن عاشق أو عشاق مدلهون فى حب هذا المغنى الرقيق، أو تلك المغنية التى قد تحل بحسنها حبل المشنقة من على الأعناق!. ويزيد الأمر سوءا مرة أخرى والتورط وضوحا فى الوقت نفسه، كلما أوغلت صياغة الأغنية فى لغة وخطاب الحياة اليومية، فاتسمت الألفاظ بالابتذال والصور بالركاكة، ولم تتعد الاستعارة المستهلكة الجاهزة وخلت من اللمحة التى تقبض على معنى شارد وشعور حائر فى الحنايا، يثرى تجربة "التلقي" بما يلتقطه

(١) انظر: د.محمود أحمد الحفني- الشيخ سلامة حجازي/ رائد المسرح العربي- ص٧٣.

ويعبر عنه، أى أنها أفرغت جملة من لغة الاصطلاح. ولا يعنى هذا أن تكون اللغة مستغلقة أو معماة غير مفهومة أو مجهدة فى الفهم، ولكنها تكتسب طابع الأدبية "literariness" الذى لا يعنى فقط استخدام الاستعارة أو الصورة فى بناء المتخيل "imaginative"، بل أيضا طريقة استخدامها - وفق شكلوفسكي - لا بهدف محض التواصل وتقريب فكرة غير مألوفة إلى الأذهان، بل حتى تقديم المألوفة فى سياق جديد وغير متوقع(1)، مما يثير الانتباه ويحفز الوعى نحو التركيب ككل، ويمنع تورطه فيما هو شائع ويومي، ويحصل على متعة جمالية. وربما بدت الأشعار المكتوبة بلغة فصحي، أوفى بهذه الغاية من تلك المكتوبة بالعامية الدارجة التى تعد لغة الحياة اليومية، لكن الاختيار ليس فى الحقيقة بين فصحى وعامية، إنما بين ما يدهش ويثير الانتباه إليه وما يغرق فى الألفة والاعتياد.

ولكن من الأغنيات الفردية ما يتجاوز بالموقف الجمالي - وبشكل مبدئي - مفهوم التورط الحسي، وهى ما تعرف بالمونولوج الغنائي، وإن كان الأنسب توصيفها بالأغنية الانتقادية، لما تثيره كلمة مونولوج من تداعيات على مستوى التقنية تجعلها غير صحيحة لتوصيف هذا اللون من الغناء الذى يعتمد أساسا على انتقاد مظاهر سلوكية مخزية "dishonorable" أو شائنة "infamous"، تتكشف فى الواقع الاجتماعي، أو على الأقل تبدو معيبة "defective"، وذلك بما يجعلها مستهجنة "ludicrous" مثيرة للضحك والتهكم عليها. فرغم أن هذا اللون أيضا يكشف عن الالتباس نفسه فى مثلث الأداء، إلا أن بنية الخطاب من حيث الموضوع المطروح والصياغة الفنية وأسلوب المعالجة، تعد طاردة لمبدأ التوحد النفسى أو

(1) انظر: د. محمد عناني - المصطلحات الأدبية الحديثة - الشركة المصرية العالمية للنشر / لونجمان - ط2 / 1997 - ص70.

العاطفى سواء من المغنى أو المستمع إليه بوصفه المتلقي. فالآخر/ الغائب بالنسبة لكليهما موضع انتقاد دائما بما ينطوى عليه من عيوب ومثالب فى الفكر والسلوك، وموقفه عامة من الحياة، مما لا يغرى قط بالتوحد معه أو الانعطاف إليه، بل على العكس فأى منهما يبادر إلى تأسيس نفسه بأنه ليس هو "المنتقد" ولا يود قط أن يكونه، أو يصبح مثله مستهجنا بالتهكم منه والضحك عليه. ولعل هذا الصيغة تساعد على حفز المخيلة إلى بناء صورة "المنتقد" وتأملها بما فيها من دواعى الانتقاد والتهكم. كما أن تقنية الأداء الكاريكاتورى تفرض نفسها- من ناحية ثانية- على المادة، بما يعمق المباعدة النفسية، ويحول دون التورط، ويؤكد فى الوقت نفسه لغة اصطلاحية فى تلوين الصوت، وربما فى إيماءات الوجه والإشارات، تثير الدهشة وتضع ما بدا مألوفا فى سياق غير مألوف، لأنها صوّرته فى المخيلة كيانا "متوافقا- harmonious" و"متنافرا- discordant" معا، وهكذا يصبح الأداء إبداعا لصورة المتخيل، ويتكشف التلقى عن الاستمتاع والرؤية النقدية.

ولا شك أن أداء الأغنية الانتقادية على هذا النحو بما ينطوى عليه من تعدد أصوات متضادة، يحمل أبعادا درامية، تفتح الباب من ناحية أخرى على آفاق تطوير الغناء الفردى مثلما فتحته لتطوير فن الرقص، بما تقدمه من مواقف متكاملة فيما بينها وبشخصياتها المتعددة والمتنوعة فى الوقت نفسه بسماتها النفسية والفكرية والاجتماعية. ففي "الأوبرا- operas" و"الأوبريت- operates" الإمكانات التى تؤسس لفنى الغناء والرقص، مواقف جمالية أبعد ما تكون عن التورط الحسي، ولكنها تحتاج إلى تطوير برامج التدريب والإعداد والصقل الفني، بما ينتج المؤدى متنوع القدرات الفنية.

٣- تأملات فى إشكاليات فن التمثيل

أ- مدخل عام لفن التمثيل:

لقد كان فن التمثيل ولا يزال أرقى الفنون الأدائية طرا، وأكثرها تعقيدا وأبعدها أثرا، لا من حيث الجوانب الحرفية والمهارات والثقافات المتداخلة التى يتطلبها ويستدعيها فحسب، ولكن أيضا من حيث المشكلات التى ينطوى عليها ويتمخض عنها، من الناحية النفسية والعصبية، والاجتماعية والفكرية سواء على مستوى "المؤدي/ الممثل"أو مستوى التلقي، فهو أدعى للتورط الحسي، وأوفر بمنابع الالتباس الجمالي. وبالرغم من ذلك ففن التمثيل يعد- من ناحية أخرى- أكثر الفنون الأدائية موضوعية، وادعاها لإنهاء التورط الحسى والالتباس الجمالي.فإذا سلمنا- ولو جدلا- بكل أولئك، لكان فن التمثيل أحوج ما يكون للمنهج الظاهراتى فى دراسة ما يثيره من مشكلات فى الموقف الجمالي، خصوصا متى اعتمد الصوت والصورة معا، وقاعدة التلقي"السمع- بصرية"فى السينما والدراما التلفزيونية، ولا شك أن هذه الخصوصية تبلغ مداها فى المسرح، إذ يتطلب لزوما الوجود الحى للممثل على المنصة بتشكيلاتها الممكنة، لا مجرد صورته المتحركة فى الشرائط الممغنطة.

فإذا كان فن الرقص يتشكل -على نحو جوهري- فى الفراغ بإشارات الأيدى والأكف والأصابع، وحركة الجسد من الأقدام إلى الجزع والخصر والأكتاف والرقبة، ولا يتطلب الموسيقى إيقاعا ونغما كعناصر سمعية مشكلة فى الزمن إلا على نحو عارض، ففن الغناء يصاغ فى الزمن بكل مفرداته المتساندة بدءا من الكلمة الشعرية، مرورا بتشكيلها الإيقاعى واللحني، انتهاء بالصوت البشرى الذى يحمل

كل أولئك ويرفرف به إلى آذان المتلقي، ولا يتطلب العناصر البصرية كرؤية المغنى بوجهه وإشاراته وإيماءات وجهه وثيابه، إلا على نحو عارض لا يؤثر بالتبعية فى الغناء بوصفه كذلك.لكن فن التمثيل يجمع بين متطلبات الرقص والغناء، لأنه صياغة فى الفراغ والزمن معا، حتى ولو كان تمثيلا إذاعيا، إذ يتعين فى هذه الحالة أن يحمل الصوت إلى مخيلة المستمع، إيحاءات بما يتراءى على الوجه من تعبيرات، وما تتحرك فيه الشخصية الدرامية من مكان تستجيب له ويؤثر فيها، فيتمكن المستمع من بناء الصورة الكلية فى مخيلته.

ومن ناحية ثانية، قد يتطلب فن الممثل مهارات الراقص ويدمجها فى تكوينه الحرفي، على نحو ما يحتاج الباليه هذه المهارات فإذا الممثل راقص أيضا.وقد يحتاج الممثل مهارات المغنى على نحو ما يحتاجها فى أداء الأوبرا والأوبريت وغيرهما من القوالب التمثيلية الغنائية. ومن عروض الفن ما يستدعى الممثل/ الراقص/ المغنى معا، والرياضى المتمكن من مختلف فنون القتال العنيفة، كما نلاحظه بين نجمات ونجوم السينما الهندية، ولعل هذا ما منح فن التمثيل رقيه بين فنون الأداء فهو قادر على أن يتميز بنفسه مرة، وقادر على استيعاب غيره من فنوان الأداء مرة، بل مرات.

وقد ارتقى فن التمثيل- من ناحية أخرى- بصلته الوثيقة بالدراما،ارتقاء تاريخيا هاما أسهم فى حل الإشكاليات الجمالية والمعرفية فى فنون الأداء جملة، فالدراما طورت فن الغناء وجعلت منه فنا أوبراليا، ينتفى فيه تعبير المغني/ الممثل عن نفسه ومزاجه وأحواله، بل وتختبئ ذاته كلية خلف الشخصية الدرامية، فلا يبقى منه إلا المهارة الحرفية فى تشكيل الصوت تجسيدا لهذه الشخصية. وعلى نحو مماثل طورت الدراما فن الرقص فى فن الباليه، فلم يبق من ذات الراقص غير مهارة تشكل الجسد ومنحه لتجسيد شخصية درامية مغايرة لها ومنفصلة عنها. وقد أسهمت الدراما من قبل فى تطوير فن التمثيل وأخرجته من رحم أكثر الممارسات

الإنسانية التباسا وإغراءا بالتوحد بين الذات الفاعلة والموضوع، وهى الطقوس والشعائر سواء أكانت اجتماعية أو دينية. فعلى رغم أن الذين حللوا المراحل المبكرة من تطور فنون المسرح، اعتبروا أن الطقوس والشعائر الدينية انطوت على بذور الدراما، وإن اتخذت مظاهرها من فنى الرقص والغناء، إلا أن أحدا لم يعتبر الطقوس والشعائر فى كليتها فنا، ولكن بقيت ممارسة إنسانية وجماعية ذات أهداف اجتماعية أو دينية، وتظل وثيقة الصلة بنمط الحياة المعاش وما يتكشف فيه من أنساق قيم وأفكار ومعتقدات. وفى هذا السياق بقيت بالتبعية البذور أو الأجنة فى أرحام هذه الممارسة أو تلك، من رقص وغناء أو تمثيل، محض بذور أو أجنة ملتصقة بالرحم ولا تنفصل عنه لتستقل بنفسها وبملامحها الذاتية، ولا بد- إذن- من مرحلة تاريخية تالية تربط نشأة هذه الفنون وتطورها بميلادها الفعلى وبالسياق الذى تعهدها بالتربية والتوجيه والمؤثرات المتنوعة التى استجابت لها، لا بمراحل التخلق والتشكل الممكن فى الأرحام.

إن الطقوس والشعائر سواء أكانت اجتماعية أو دينية- على أية حال- بوصفها كذلك طقسا أو شعيرة من هذا القبيل أو ذاك، تعنى بالتورط والاستغراق من الذات التى تؤدي، فى الموضوع الذى تؤديه باعتباره الطقس أو الشعيرة وما تتطلبه من سلسلة أفعال أو أقوال أو كليهما معا، وهذا التورط بمختلف الحواس والأعضاء، يستهدف غاية مرعية وراءه وغرضا ممكنا بعده، يعود على الذات الفاعلة بالنفع المباشر أو غير المباشر، وفي "الضراعة" تدفع به ضررا يوشك- على الأقل- أن يحيق بها، إن لم يكن حاق بها فعلا، ولا يستطيع أحد أن ينوب عنه فى الأداء.

فجماعة الصيد- مثلا- قد يقسمون العمل بينهم، فمنهم من يمسك دفة القارب، ومنهم من يطلق الشراع ويوجهه، ومنهم من يطرح الشباك ويستجمع

قـواه لـشد حبالهـا بـما حملـت مـن أرزاق، وفـيهم مـن يفـرغ الـشباك فى الطـاولات الخشبية...وهكذا، ففى كل أولئك سلاسل من الأفعـال المكـررة التـى تتقسم عـلى الأفراد والمجموعات فى كل مـرة، وتتطلـب أداء جسديا ثابتـا وحركـات وإشـارات محددة وربما أقوال وعبارات مـصحوبة بالغنـاء، ولكـن هـذه الـسلاسل تتكامـل فـيما بينها وتشكل عملية واحدة هى الصيد، دون أن تفترض أن أحدا يتفـرج عـلى أحـد، بـل الواحـد يعمـل لحـساب الكـل بغـرض الـصيد الـذى يعـود علـيهم بـالنفع المباشر.وعـلى نحـو مماثـل، فإن شـعائر الـصلاة الدينيـة سـواء أكانـت فى مـسجد أو كنيسة أو معبد، وسواء أكانت فردية أو جماعية، لا يمكن أن تعد بحال من الأحوال موضوعا للفرجة ومدعاة للمشاهدة والسماع، وبفـرض وجـود المـستمع أو المـشاهد فى حيز الزمن والمكان الذى تتـشكل فيـه الـشعيرة، فـلا تغـدو الـشعيرة بالنـسبة لـه- حينئذ- إلا أن تكون تـذكرة بفـرض دينـى كـان ينبغـى أن يؤديـه، باعتبارهـا"فـرض عين"، لا"كفاية" يمكن أن ينيب عنه أحدا فى أدائه، بل ينبغـى أن يتـورط فيـه بذاتـه ولأجلها بما يتعين أن تتوخاه من رضاء الله عنه واتقاء غضبه عليه.

ولا شك، أن الفارق بعيد والبون شاسـع بـين أداء سلاسـل الأفعـال فى عمليـة الصيد أو الصلاة، مقرونة بأغراضها المباشرة وأدواتها الحقيقـة بـما تنطـوى عليـه مـن كثافـة وجـود فيزيقـى فى الواقـع، وبـين أداء الـسلاسل نفـسها معزولـة عـن أهـدافها المبـاشرة، وأدواتهـا الحقيقـة، ففـى الحالـة الأولى تتـشكل السلـسلة بـصفتها طقـسا وشعيرة دينية أو اجتماعية، وفى الثانية تتشكل بصفتها فنا. فإذا كانت الفنـون تخلقـت فى الطقوس والشعائر الدينية والاجتماعية، ففى لحظـة المـيلاد والاسـتقلال تخلـصت من الحبل الصرى الذى ربطها بالرحم، وتغـذت منـه بـصفتها شـعيرة أو طقـسا، ولم يكن هذا الحبل إلا الغايات المباشرة وغير المباشرة، التى تـدنى نفعـا أو تتقـى ضررا، ومن ناحية ثانية استبدلت الأدوات والآلات التى أفرغت من حقيقتها وأخليت من

الكثافة الفيزيقية المفترضة واكتسبت- ربما - طابعا شكليا خالصا. ولا غرو أن تخلص الفنون من هذين البعدين اللذين طالما ربطاها بالطقوس والشعائر ودمجاها فيها، أكسبها هوية مغايرة ومستقلة،، فأصبحت موضوعات فنية متحررة ابتداء من مبدأ الضرورة والقسر، وتقبل الفرجة عليها أو السماع لها دون أن تدعو لزوما للتورط فيها، إذ يكفى أن يكون ثمة من يؤدى أو يشارك فى الأداء، وثمة من يتفرج ويكتفى بالمشاهدة والسماع.

والواقع أن"أرسطوطاليس"و"أفلاطون"- من فلاسفة الإغريق- على ما بينهما من اختلاف فى تقييم الفن وأهميته، قد اتفقا على أنه محاكاة"imitation"للواقع أو الطبيعة، ولكنهما فى الوقت ذاته لم يتصورا- ولم يتصور من جاء بعدهم من الشرّاح والمنظرين الذين قالوا بالتأسيس الفلسفى نفسه - أن الفن ينتج موضوعات مماثلة تماما لما يحاكيه فى الواقع أو الطبيعة، ولا يمكن لأى منهما- بالتبعية- أن يكون بديلا عن الآخر، ف"صورة القلم"مهما تشابهت وتماثلت مع"القلم"، يستحيل أن تتماهى فيه وتتوحد معه"Identification" ومحال أن تغنى عنه وتستبدل به نفسها، فتنوب عنه فى أداء وظيفته. والاختلاف بين "الشيء" فى الواقع"والشيء نفسه"فى صورة" يمتد من فرق بين مادة من الخشب والرصاص مشكلة فى أبعاد ثلاثة ذات ثقل فيزيقي، ومادة من الخطوط والألوان على مسطح الورق أو القماش، إلى فارق فى نمط الوجود، فمن وجود واقعى كثيف قابل للامتحان فيما أنيط به من وظائف فى الحياة اليومية، إلى"وجود فى صورة"تتفاوت"قيمته"من فرد لآخر، ولكنها تبقى بينهم جميعا"قيمة جمالية"فينفر منها فقط أو يرتاح إليها.وفن التمثيل لا يخرج عن هذه الرؤية العامة، التى تخضع لها الفنون، فهو وإن بقيت له خصوصيته المرعية، يبتدع أو يخلق"وجودا فى صورة"مهما كانت صلتها بالواقع المعاش مفرداته وشخصياته التى تتناثر على صفحته، إلا أنها تظل"صورة فنية" متفاوتة القيمة الجمالية.

إن فن التمثيل يستدعى مبدئيا إلى الذهن- بمجرد تحليل اللفظ ومدلوله- عملية ذات أطراف ثلاثة ينبغى التميز بينهم،:أولهم ممثل بوصفه ذاتا فاعلة لديها وعيا ومهارة تقنية لازمة للقيام بعملية التمثيل، وثانيهم"الشخصية الدرامية"التى يمثلها بصفتها موضوع التمثيل أو المحاكاة الذى يتعين إنتاجه، وثالثهم فعل التمثيل بما يطلبه من"مادة"و"أدوات"مهنية يمكن توظيفها بوعى ومهارة تقنية لتشكيل المادة فى اتجاه إنتاج"صورة فنية"للموضوع، ذات ضرب وجود مغاير بالتأكيد.

وعلى هذا النحو، فالممثل لن يكون ممثلا أو يؤسس نفسه وهويته بوصفه كذلك، إلا بعلاقته بهذا الموضوع الفنى الذى يسأله"فعل التمثيل"، ويستدعى وعيه النوعى ومهارة تقنية محددة واستعدادا خاصا، من المتفق عليه أنه الموهبة"talent".ولا شك أن الممثل بمعزل عن هذا الموضوع وعن فعل التمثيل الذى يصدر عنه باتجاهه، قد يشكل أى هوية أخرى ويتحدد بها ولو فى الحيز نفسه من الزمان والمكان، إلا أن يكون ممثلا، فهو قد يكون زوجا وأبا أو صديقا، ومواطنا فى دولة، أو غير ذلك من الأدوار الاجتماعية التى يضطلع بها مثلما يضطلع بها غيره من البشر. وبالمقابل فإن الموضوع الذى يشتبك مع الممثل ويرتبط به، لن يكون بدوره تمثيليا إلا بتحقق علاقة الممثل به فى فعل التمثيل، فكلا الطرفين يستدعى الآخر فى صميم وجوده، ويضفى عليه هوية متميزة نابعة من عملية التمثيل"process of representation"التى تجمعهما، فيتخلق الموضوع بوصفه تمثيليا، وتتأكد الذات الفاعلة بوصفها ممثلا.ولا غرو- من ناحية ثانية- أن المكون النهائى من الطرفين معا بما هو"الصورة الفنية"، شيء مختلف عن أى منهما، إذ يكتسب الموضوع مادة جديدة من الممثل في"الصورة المنتجة"، مثلما يكتسب الممثل نفسه ضربا من الوجود مغايرا، بوصفه"وجودا فى الصورة"نفسها، أى وجودا متخيلا"imaginative"، ذلك أن عملية التمثيل تجرى فى كليتها- وعلى نحو

جوهري- فى مستوى التخيل"imagination"والعالم المفترض"supposed field" الذى يتحرر بالتبعية من ثقل وكثافة العوالم الفيزيقية فى الحياة اليومية.

غير أن فعل التمثيل- على مستو آخر- لن يكون فنا يشكل واقعة جمالية/ استاطيقية"aesthetical"، إلا فى وجود طرف رابع يتعين فى زمان ومكان الفعل بقصد الفرجة عليه والاستمتاع بما ينتج عنه من صور فنية، متحررة من قسر الضرورة والضغوط التى تستجلب المنافع المباشرة وتتقى الأضرار، فبلا هذا"المتفرج"قد يتشكل مع عملية التمثيل واقعة"event"أخرى، إلا أن تكون واقعة جمالية يلتقى أطرافها فى آفاق التخيل عن طواعية ووعي. فالممثل مع الشخصية الفنية قد يؤدى طقسا دينيا أو يمارس دورا اجتماعيا ممكنا، أو يشكل واقعة مرضية فى حالة الانفصام وازدواج الشخصية مثلا، وقد يشكل واقعة قانونية بوصفه مجرما ينتحل شخصياته عن عمد وبقصد خداع الآخر لا إمتاعه وانتظار استحسانه.

ولعل هذه الوقائع ذات الطبيعة الأنطولوجية "ontological" والمعرفية "epistemological" المتنوعة والملتبسة فى الوقت نفسه، ما دعا"أريك بنتلى"فى كتابه"حياة الدراما"إلى وضع معادلة التمثيل الذى يتشكل كواقعة جمالية، على نحو يميزها عن غيرها من الوقائع المشابهة والملتبسة بها.فرأى "بنتلى"أن الواقعة التمثيلية- وإن قصرها على الموقف المسرحي- فى أبسط أشكالها هي:أن(أ) يمثل (ب) ويشاهده(ج)، واعتبر أن العملية لا تختلف كثيرا عما يلجأ إليه الأطفال أحيانا فى لعبهم، وأكد أن اللعب بأنواعه يخلق عالما ضمن عالم، بوصفه مضمارا له قوانينه الخاصة[1].والواقع أن هذا التعريف على ما فيه من إيجاز وبساطة آسرة، يكشف- فى

(١) انظر: بنتلي، إريك- حياة الدراما- ت:جبرا إبراهيم جبرا- بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط٣/ ١٩٨٩- ص١٥٠،١٥١.

الحقيقة- عن المحاور المعرفية الثلاثة التى تتداخل فى واقعة التمثيل، على نحو يشكل موقفا جماليا متعدد الأطراف، هي:-

١- محور علاقة(أ- ب)، من منظور(ج)، بصفته المتفرج الذى يشهد علاقة الممثل بالموضوع

٢- محور علاقة(أ- ج)- من منظور(ب)، أى الموضوع الممثل فى وعى الطرفين بالآخر

٣- محور علاقة(ب- ج)- من منظور(أ) أى منظور الممثل ينتج الموضوع، وفى ذهنه المتفرج

وفى هذه المحاور الثلاثة، ثمة وعى يتشكل ويؤسس معرفة بموضوع وعلاقة خارجه عنه، ويمهد بالتبعية لاستجابة"response"نفسية وعصبية وحسية مقابلة، ويصدر حكما عقليا، فى إطار موقف ذى طبيعة استثنائية مؤقتة باعتماده على ملكة المتخيل، هو الموقف الجمالي. غير أن ما يعنينا فى هذه التأملات بشكل أساسي، إن هو إلا علاقة الممثل بموضوعه من منظور المتفرج، ولكن تداخل المحاور يفرض- فى النهاية - التعرض للمحورين الأخريين، وإن يكن على نحو عارض بالقدر الذى يؤثر به هذا المحور أو ذاك على المحور الأساسي. ورغم أن"مارتن اسلن"فى كتابه"تشريح الدراما"يقول: لا توجد دراما بلا ممثلين سواء حضروا بلحمهم ودمهم، أو عرضوا كظلال على الشاشة، أو كانوا من الدمى[1]، وقد يتبدل بالتبعية الموضوع الممثل بين عوالم النبات والحيوانات والبشر، إلا أن الاهتمام سيتركز على أكثر حالات التمثيل شيوعا وامتلاءا فى الوقت نفسه بالأسئلة الجمالية الحرجة، حيث يصبح الموضوع الممثل، والذات الممثلة، كلاهما من الكائنات البشرية.

(١) إسلن، مارتن- تشريح الدراما- ت:أسامة منزلجي- الأردن- دار الشروق للنشر والتوزيع- ١٩٨٧- ص١١.

ب- علاقة الممثل بالدور وإمكانية التورط الجمالي:

١/١/١- لا غرو أن مشكلات فن التمثيل فى محور علاقة الممثل بالشخصية التى يؤدى دورها الممكن فى تكوين الدراما متعدد الشخصيات والعلاقات والأحداث، مثلها كمشكلات فنى الرقص والغناء، حيث يتبدى شكل من أشكال التوحد أو الامتزاج بين"الذات المؤدية- المادة- الأداة/ الآلة"، من جانب وموضوع الأداء من جانب آخر، مما يؤدي- ولو من الناحية الظاهرية- إلى الالتباس بينهما، واعتبارهما ولو على نحو مؤقت- وإن لم يخل من الشك- أمرا واحدا أو كلا لا يتجزأ، بل إن الالتباس أعمق فى التمثيل عنه فى الفنين الآخرين.ففى الرقص يحضر المؤدى بجسده، أما فى الغناء فيحضر- بشكل أساسي- بصوته، أما فى التمثيل فيبدو حاضرا بكلية وجوده المادي:أعضائه وحواسه، وبما يفكر فيه ويشعر به، ويثير انفعالاته، حاضر بكل بهذا فى الصورة الفنية للشخصية التى يؤديها.وإذا كان فى السينما والتلفزيون ينفصل حضوره زمنيا ومكانيا عن المتفرج، فلا يتبدى إلا من خلال الصور المتتابعة على الشريط الممغنط، فحضوره مباشر فى المسرح، يشغل الحيز نفسه من الزمان والمكان، فلا ينفصلا ويتميزا- إن كان- إلا بجدار وهم يسهل اختراقه وتجاوزه.

٢/١/١-وعلى هذا النحو يحيل الممثل كلية وجوده المادى بجسده وأطرافه وصوته، إلى"مادة فنية"، يتخلى عنها ويهبها- طواعية- للشخصية التى يؤديها، مما يمنحها حضورا متعينا بدلا منه، ثم يحيل مرة أخرى كلية وجوده إلى"أدوات وآلات" تشكل بالأفعال والأقوال هوية الشخصية التى يؤديها وتمنحها- فى الوقت نفسه- معناها بما تشعر وتحس وتفكر، وتستجيب للمؤثرات المختلفة عليها. فالجسد بما يصدر عنه من حركات وأوضاع ممتدة بين القدم فى رجله والرقبة والعنق فى رأسه، فى موجات من الفعل ورد الفعل، والوجه بما يتراءى على صفحته من

إيماءات تنبثق من العين والشفاه واختلاج الوجنتين، واليدان بالأكف بما يصدر عنهما من إشارة أو تلويح، والصوت بنبراته وتموجه ارتفاعا وخفوتا بتلوين متباين بين لحظة وأخرى، كأنهم مجموعة الآلات فى فرقة موسيقية تتساند فى عزف قطعة واحدة، أو هم الفرشاة و"بالتة"الألوان ومسطح الورق أو القماش بين يدى الرسام.

١/٢/١- من ناحية أخرى يهيمن على المسافة بين المادة والأداة قوى الحس والوعي، من شعور وانفعال وفكر، مما يشكل"المادة"بالأدوات على النحو الذى يتفق مع الشخصية ويعبر عنها، ويعيد تجسيدها ويمنحها حضورا مرئيا ومسموعا معا، فى عمل فنى يقبل أن يدركه المتلقي.ومن ثم يبدو الممثل متورطا"involved" بكلية وجوده المادى وقوى حسه وأعصابه ووعيه، فى الصورة الفنية التى يبدو أنه يبدعها وتتجسد به، على حين ينعم الرسام والموسيقى والنحات- ويا لها من نعمة!!- بمفاصلة ملموسة بين ذاته الفاعلة، والمادة التى يشكلها ويتفاعل معها، والأداة التى يشكل بها موضوع فنه، وهو ما ينعم به الأديب الذى يشكل اللغة فى عمل فنى سواء أكان قصيدة أو رواية، أو عملا دراميا ثم ينفصل عنه ويلقى به كما من الأوراق إلى المطابع، ومنها إلى يدى القراء.

١/٢/٢-ولكن"الممثل"لا يقتصر على الأدوات والمواد العضوية التى يستمدها من كلية وجوده المادي، ولا يمكنه أن يغيرها أو يستبدلها إلا بحدث عارض من عوارض الحياة وملماتها، إنما يستعين بمواد وأدوات خارجية لاستكمال صورة الشخصية الدرامية بمظاهرها التى تتبدى فيها، مثل الملابس والماكياج والإكسسوار.فالملابس بخاماتها وألوانها وطراز تفصيلها وطريقة ارتدائها والتعامل معها، متغيرة من شخصية إلى أخرى، وفى كل مرة تكشف عن سمات وملامح

متباينة من انتماء قومى وعرقي، إلى الطبقة الاجتماعية والوضع الاقتصادي، إلى المهنة التى تشتغل بها، إلى عناصر الثقافة التى أثرت فيها، وصاغت مفاهيمها وقيمها الروحية وذوقها، وأسلوبها فى الاستجابة للعالم المحيط بها، وتشبع فيه رغباتها وتلبى احتياجاتها العليا والدنيا على السواء، إلى فروق العمر والجنس. وما تطمح الملابس أن تضخه من علامات، وتضفيه على الشخصية من ملامح أو سمات، يكتمل ويتساند بالماكياج: ألوانه ومساحاته وكثافاته وأشكاله، مثلما يتساند بالإكسسوار من ساعة المعصم للنظارات الطبية والأساور والأقراط والعقود ...الخ.

١/٢/٣- على أن هذه المواد والأدوات غير العضوية، كما تتأثر فيما تتخذه من أشكال وأوضاع وتتخذه من مظاهر، بالقوى المعنوية وما تنطوى عليه من خصائص نفسية ومكونات ثقافية، فهى تعود وتؤثر فى القوى نفسها، وتعيد تكييفها فى كل مرة، لما بينهما من علاقة جدلية، وهو ما يتضح فى نصائح الأطباء وأهل الخبرة- وبلا استغراق فى التفاصيل- بتغيير الملابس بألوانها أو أشكالها فى سياق محدد، بما يؤدى بالتبعية إلى تغيير محسوس فى الحالة المزاجية والنفسية وطريقة التفكير. فلا عجب أن يزداد إحساس ووعى الممثل بالشخصية التى يؤديها عمقا، متى قرّب من مظاهرها الخارجية وتبدى فيها. وبالمثل- إن لم يكن على نحو أعمق- فإن السمات العضوية والمقومات الفيزيقية: ملامح الوجه وتشكّلها استواء وقبولا أو اضطرابا ونفورا، وتفاوتها بين القبح والجمال، لون البشرة، الطول أو القصر، النحافة أو البدانة، العيوب والعلامات المميزة، كل هذا له تأثيره الحاسم- ولو بشكل نسبى يقبل التفاوت فى التقدير- على الحالة النفسية والمزاجية ونمط الاستجابة لمتغيرات علاقاته الاجتماعية فى الواقع المعاش، سواء تأثيرا فيها أو تأثرا بها.

٢/١/١–والواقع أن سوق العمل الفنى بتقاليده المرعية كثيرا ما يدفع بالمواد والأدوات العضوية المستمدة من كلية الوجود المادى للممثل، لأن تسهم فى توريط هذا الممثل فى الشخصية الدرامية التى يؤديها، على نحو يستعصى معه الفصل والتفريق بينهما، حتى بالنسبة للممثل نفسه. فهذه المواد وتلك الأدوات تشكل ولو بعض الشروط الموضوعية لاختيار الممثل لأداء نوع معين من الشخصيات، ومع تواتر هذه العلاقة وتكرارها فى أعمال مختلفة، تكاد تصبح الشخصيات العديدة شخصية واحدة، تتردد فى الأعمال الفنية بما يعرف ب"اللازمة/ gage"سواء أكانت فى حركة أو إشارة أو إيماءة أو تلوينا صوتيا، أو سمات الزى. وفى هذا السياق تولدت الشخصيات النمطية "typical characters"، وتولدت قوالب الأداء النمطى التى تستدعى ممثلين بأعينهم يقترنون بها. فاقترن نمط "كشكش بك"- مثلا- فى الكوميديا المصرية بأداء"نجيب الريحاني"، ونمط البربرى بأداء"على الكسار"و"الخادمة الثرثارة خفيفة الظل"بممثلة مثل"وداد حمدي" وغير ذلك من أنماط هزلية اقترنت ب"إسماعيل ياسين"أو"حسن فائق"، أو تخلقت فى أعمال من نوع برنامج"ساعة لقلبك"واقترنت بنجومه المعروفين. فإذا تغير الممثل لأداء النمط نفسه أخفق إخفاقا ذريعا، وغالبا ما يرجع إخفاقه لاختلاف مقوماته الفيزيقية وشروطه العضوية عن المقومات المفترضة فى النمط بحيث لا تنسجم معها اللازمات ولا يعدو أن يكون أداؤه تقليدا باهتا وسخيفا لأصل سابق عليه.

٢/١/٢– ورغم ما تؤكده أسس اختيار الممثل لأدوار بعينها، وفكرة تنميط الشخصية الفنية والأداء الذى يقترن بها، من احتمال التورط الجمالى وصعوبة التفريق بين الطرفين، إلا أن الوعى المتيقظ والمنتبه لنفسه ولما يصدر عنه، مازال يمتلك أسباب التفرقة والتمييز بينهما دون أن يذوب أيهما فى الآخر، أو تتلاشى المسافة المعرفية. فكم يفاجئ الوسط الفنى بما يفرزه من وقائع تجريبية تنقل على

الألسن متداولة بين الممثلين- على سبيل التأمل مرة والفكاهة والتندر مرات- ومعظمها يدور على المسافة بين الممثل والأدوار التى اختير لها واشتهر بها، خاصة إن كان من ذوى البصمات الملموسة فى الكوميديا وإثارة الضحك، فهذا الممثل نفسه كثيرا ما يكون فى حياته اليومية مكتئبا بادى الجدية والتجهم، لا يكاد يقبل الدعابة والمزاح، وربما تميز غضبا وسخطا إذا طولب بها. وقد يعرف الممثل بأدوار المكر والشر والدهاء، وهو فى حياته اليومية بالغ الطيبة، وربما إلى حد السذاجة، وقد يجيد أدوار الشجاعة والجسارة فى الاقتتال، وإذا به فى حياته اليومية جبانا يخشى من ظله على الأرض، وقد يؤدى أدوار الملوك والوزراء والقضاة، بينما يعيش فى حياته اليومية تافها رقيق الحال على مقاهى الكومبارس، أو صعلوكا يتردد على أرخص حانات الأزقة.

٢/٢–وفى هذا السياق ربما كان صحيحا- وأظنه كذلك- أن عبقرية الأداء التمثيلى وفرص الارتقاء إلى آفاقه وذراه العليا، كامنة فى اتساع المسافة وتباين السمات بين الممثل كما يتبدى فى تصرفات حياته اليومية بين الناس، وبين الأدوار التى يؤديها وينتدب إليها فى الأعمال الفنية. ومن المنطقي- على الجانب الآخر- أن تزيد فرص الفشل والإخفاق الفني، كلما تضاءلت المسافة نفسها وتقاربت السمات بين الطرفين، فيبدو الأمر وكأن الممثل يحاول إعادة إنتاج نفسه فى أدواره التمثيلية، فإذا به قد أدرك الفشل من حيث ظن الفلاح وأراد النجاح.

١/٢/٢–وقد رصد"محمود دياب"هذا الفشل الفنى الذريع والمثير فى الوقت نفسه للتهكم والسخرية – وإن كان أدعى للتأمل وإمعان التفكير- فى مشهد من مسرحيته"ليالى الحصاد"، ففى هذا المشهد وبينما اجتمع أهل القرية للتسامر وإزجاء ليلة الحصاد، انبرى"الولد"مسعد"المهزار خفيف الظل، إلى تقليد الطريقة التى

مشى بها"عم حجازي"فى السوق، وكيف تهيج صاخبا لسرقة حماره. ولكن هذا التقليد ما لبث أن استفز"حجازي"ليستنكره، مقسما ومؤكدا أنه لا يمشى بهذه الطريقة، فما كان من"مسعد"والحاضرين إلا دعوة"حجازي"- ولو من قبيل الإمعان فى جو السمر والهزل- ليريهم كيف يمشي.وما أن شرع"حجازي"ينتج مشيته التى ظن أنه أعرف الناس بها، حتى ارتبكت خطاه واضطرب، بل أوشك أن ينكفئ على وجهه، بينما تزايدت الضحكات عليه، فعاد إلى مكانه ساخطا وشاتما"مسعد".

٢/٢/٢–إن هذا المشهد لا يكف- مذ قرأته لأول مرة وشاهدته بعدها عشرات المرات فى عروض مختلفة- عن الإلحاح على ذهنى كلما قفزت إليه مشكلات فن الممثل، وكنت أتساءل دوما لم أخفق "حجازي"فى إنتاج مشيته وهى أوثق صلة به، لا بأى أحد آخر سواه؟، وهل قصد"محمود دياب" إلى محض مفارقة للوعى بالذات تثير الضحك، على نحو عابر فى حفلة سمر؟، وهل من اليسير بالتبعية أن ينتج المرء نفسه التى تتلبسه ويلتصق بها ليل نهار؟، وذلك بصورة واعية، ومن المسلم به أنه كوّن عنها خبرة عميقة لا يمكن بحال أن تتأتى لسواه من البشر مهما عرفوه وألموا به؟. ومع تعدد وتنوع الأسئلة ومحاولة التماس إجابة شافية عنها، طالما ضبطت نفسى متلبسا بمثل فعلة "حجازي"، وما أذهلنى اكتشاف أننى لا أعرف كيف أمشي؟، إذ ليس لدى أدنى تصور عن علاقة أعضاء جسمى بعضها ببعض أثناء هذه العملية، ورغم أنها"مشيتي"إلا أنى لم أضعها- فى لحظة- موضع المراقبة.والملاحظ أن الإنسان يشعر بحرج بالغ إذا شعر أنه موضع مراقبة وانتباه يترصد طريقته فى الأكل والشراب والكلام والجلوس والقيام وما إلى ذلك من أفعال تلبى حاجاته اليومية، ويرتبك إزاء إدراكه المراقبة ويتحجر، وإذا به يطور رد فعله إلى غضب متفاوت الشدة معنفا من يراقبه ساخطا عليه متأذيا من فضوله

وتطفله. فمن البديهي - إذن- ألا يجعل الإنسان من نفسه ومن أفعاله غير الإرادية- أو التى بلغت مرتبة غير الإرادية من طول ألفتها والاعتياد عليها- موضوعا للمراقبة والانتباه، ولا يستطيع إذا أراد. ومن المنطقي- من ناحية ثانية- أن يستنكر أى صورة تقلده فيبدى دهشته إزاءها باعتبارها غريبة عنه، ولا يمكن أن تكونه من قريب أو بعيد، وإن قبلها كان ذلك من قبيل التسامح وسعة الصدر، لا التأمين على صدقها، وقد يكون التسامح ظاهريا، بينما يطوى صدره على السخرية والاستخفاف بأولئك الحمقى الذين ظنوا أنهم يعرفونه.

٣/٢/٢-وإذا كان هذا موقف الإنسان من الصورة التى تقلد وتنتحل مظاهره الخارجية، فهو لاشك أعنف وأشد نفورا من الصورة التى تقلد وتنتحل حالاته النفسية وتحاول أن تفسرها، مهما اقتربت من الصدق، ومست كبد الحقيقة، فهذه الحالات مطوية خلف الضلوع ومدفونة فيما يظنه أغواره العميقة، ولا يكاد يتصور أن أحدا فى طوعه أن يلتقطها ولو منعكسة فى إيماءات وجهه ونظرة عينيه، وربما الإشارات الشاردة من يديه. ومن الناس من يتصور أنه كتوم، يمكنه السيطرة على انفعاله ومشاعره فلا يبين منها إلا ما أراد، ولا يتصور فى الوقت نفسه أن للوجه زلات كاللسان تخونه فى لحظه وتكشف عما أراده خفيا مستورا.ولا يكاد يختلف السبب هنا- فى هذه المفارقات- عما كان هناك، فالإنسان يعيش حالته النفسية، ويغرق فيها ويلتصق بها ويدور فى أفلاكها، دون أن يراها كاشفا عن تفصيلاتها الدقيقة والممكنة، لأن هذه الرؤية تتطلب مسافة أقرب ما تكون إلى مسافة القراءة، فكلما اقتربت الصفحات من العين اختلت الأسطر وتداخلت الكلمات، حتى تتعذر الرؤية الواضحة وتفقد العين انتباهها، وكلما بعدت الصفحات عن مسافة القراءة الصحيحة، حدث لها الشيء نفسه فتزوغ العين عن إدراك التفصيلات وما تنطوى

عليه من دلالة. وعلى هذا النحو تتكشف الحالات التى تبدو قريبة المنال مؤكدة الإدراك، فجأة بعيدة المنال عصية على الإدراك والفهم. ولذا كثيرا ما لاح سلوك الابن أو الابنة غريبا على الأبوين، اللذين ربيا وعاشا مع أبنائهم تحت سقف واحد، وكثيرا ما لاحت الزوجة غريبة عن زوجها الذى يلتصق بها، وبدا الزوج غريبا عن زوجته التى عاشرته سنينا، وكلاهما كان يخامره الظن- ولكنه الظن لا أكثر- أنه عجن الآخر وسواه بين أنامله ويمكنه أن يتنبأ بما يفكر فيه أو يشعر به، قبل أن يبوح بكلمة واحدة تعبر عنه. ولا تلبث الأحداث الصادمة أن تبدد الظنون، وتفصح عما فى النفوس من مسارب خفية أو غرف مظلمة، وعوالم سرية، وخاصة عن أقرب الناس إليها.ولكن لما كان قرب الإنسان من الموضوع يبلغ منتهاه إذا كان الموضوع هو"نفسه"ذاتها، فإن مفارقة المعرفة بها تبدو أعنف وأثقل وطأة، وإذا التنبؤ بسلوكها فى موقف ما، ضرب من التخمين ورجم بالغيب، مما يؤكد أنها تستحيل على المراقبة فى حالاتها التى لا تقر على قرار مع تقلب الأدوار التى تمر بها.فإذا أتيحت فرصة لقدر من التفكير فيها والإمعان فى أحوالها، واستعاد الإنسان ذكرياته أو تمثل الوقائع التى تفسرها وتبررها، فغالبا يركز انتباهه على"الآخرين"وما أثاروه فى نفسه من مشاعر وانفعالات وانطباع عنهم، لا ما أثاره هو من انفعالات ومشاعر فيهم، وانطباع عنه، فكان يسيرا أن يصدر حكمه فيهم وعسيرا- فى الوقت نفسه- أن يتقبل أحكامهم عليه، ما لم يكن حكما يتملقه ويدغدغ إحساسه بذاته. وهكذا.. تبدو التجارب النفسية ناقصة وغير متزنة وفى صميم التحيز والتعرض لعديد من الحيل الواعية وغير الواعية، التى تسقط بعض التفاصيل وتضخم بعضها، وتطلق العنان لتأويل البعض الثالث تأويلا لا يخلو أحيانا من إفراط، ولذا من اليسير أن ينصح الإنسان سواه بالموضوعية والتجرد من أهواء الذات، وعسير عليه أن يلتزم هو بالنصح نفسه أو يعرف إليه طريقا.

٣/١/١-وعلى أية حال، فمن الملاحظات التجريبية التى يمكن رصدها واستخلاصها من أوساط الممثلين، يرجح القول بأن فن الممثل يفترض لزوما مسافة وجود ومسافة معرفة، فيما بينه وبين الشخصية التى يضطلع بأدائها وتجسيدها أمام آخرين، ففى هاتين المسافتين يتحقق وعيه المهنى كما تتجلى موهبته بصفته "ممثلا" يمتلك القدرة على تنحية ذاته جانبا، لا الاستغراق فيها، والتجرد منها مؤقتا لا دوام الالتصاق بها، وبقدر ما يمكنه خلق هذه المسافة بقدر ما يمكنه- على مستو آخر - أن يحيل ذاكرته إلى خزانة تجارب، تقل أو تزيد وضوحا واكتمالا وسهولة إيقاظ واستدعاء من فرد للآخر ومن تجربة لأخرى.إنها الخزانة التى تعينه بما ينبثق منها ويتفجر فيها من ذكريات عن الأماكن والشخصيات التى عرفها، والأحداث التى شهدها أو اتصلت بوعيه مقروءة أو محكية له، وذلك فى فهم الشخصية الدرامية التى أوكل إليه تجسيدها، وأن يبنى من نفسه صورة فنية لها. والمثير أن أكثر التجارب المختزنة فى الذاكرة قدرة على إعانة الممثل فى عمله، هى التجارب التى لا تخصه، ولكن أدركها بملاحظة الآخرين وإخضاعهم للمراقبة والانتباه، فيما يأتونه واعين بها أو غير واعين فى أغلب الأحيان.ولأن الشخصية الدرامية هى التى تشغل دائرة اكتراث الممثل وانتباهه، فإنها تعود- من ناحية أخرى- وتتشكل بوصفها وسيطا أمنا أو صديقا صدوقا تبوح إليه نفسه بما لم تبح به قط، وتهمس له بما كتمته عن العالمين، وتفض المغاليق التى ألقت مفتاحها فى الأعماق السحيقة، فى لحظات إلهام وإشراق استثنائية تأتلق فيها الشخصية الدرامية، على نحو يدهش الممثل نفسه قبل أن يدهش لها مشاهدوه.

٣/١/٢- ولاشك أن وضع الشخصية الدرامية موضع المراقبة، أمرا ميسورا وممكنا خلافا لأى شخصية أخرى تعيش حياتها فى الواقع المشهود، دون أن يخشى من ملاحقتها له بتهمة التطفل عليها، غير مبال بما قد يعقب الاتهام من تعنيف

وزجر، أو تلقى الصورة التى تتكون عنها إنكارا منها ودهشة لها. فالشخصية الدرامية ابتداء تتمتع بضرب من الوجود يبتر صلتها كلية بالواقع المعاش، مهما كانت فى مراحل التخلُّق والتكوين وثيقة الصلة به، باعتباره مناط روافدها التى تجمعت فيها ومنابعها التى استقيت منها. وبالتبعية فهي - أى الشخصية الدرامية - تحقق شرطى مسافة الوجود والمعرفة بالنسبة للممثل، لأنها ترتبط بفضاء من العلاقات الاجتماعية والإنسانية مبتدع فى مخيلة مؤلف، كما أنها غريبة عن الممثل فلا تربطه بها صلة مباشرة أو غير مباشرة. وعلى هذا الأساس يستطيع الممثل أن يرتكز لما يمكنه دراسته من أدوات ومناهج تحليل علمية، فى تحليل الفضاء الدرامى بعلاقاته وشخصياته وأفعالهم وأقوالهم، ويلاحق الشخصية المسندة له بالأسئلة وفحص الإجابات، وتقليبها على مختلف وجوهها الممكنة، وافتراض ما لم يعن به المؤلف من أحوالها وعلاقاتها وملف حياتها، حتى تهب - من سباتها وسكونها على الورق - مكتملة واضحة التفصيلات، وتتراءى بعين خياله حية تسعى وتتكلم وتتجشأ ويكاد يشم عرقها، قبل أن تتضوع بالعطور. إن هذه الشخصية وسيط اقتحم وعيه، وحل ضيفا فيه، ليمنح بعض ذكرياته وتجاربه وملاحظاته اليومية وثقافته المتنوعة ووعيه التقنى معنى ومبرر وجود، وإذا بهذه الشخصية تتولد من هذا البعض وتستوى على قدميها من زاده، وينبغي - فى الوقت نفسه - أن يتنبه الممثل لضيفه هذا، ويلتمس سبل السيطرة عليه، بوصفه مختلفا عنه مفارقا له، ومستعدا لابتلاعه!.

٣/٢/١-والواقع أن مبدأ سيطرة الممثل الواعية على الشخصية الدرامية، يبدو أمرا بالغ الأهمية، بينما تعد مسافتى الوجود والمعرفة، إضافة إلى الوعى بنمط وجودها المتخيل، واليقظة الدائمة إلى استوائها من خمائر الذاكرة والتجارب والملاحظة اليومية والخبرات الثقافية المتنوعة، مما يعود ليشكل - على مستو آخر -

ضمانة السيطرة على هذه الشخصية، التى توشك أن تتحول فى ضيافتها المؤقتة فى مخيلة الممثل إلى عفريت أو جنى أو نحو ذلك من قوى غير منظورة، فتتلبس هى جسد الممثل وروحه، وتهيمن عليه، وتفسد عليه الفعل التمثيلى بما يخرجه عن حدوده، بدلا من هيمنته هو عليها.ولم يكن تصور الشخصية الدرامية على هذا النحو، باعتبارها جنيا أو عفريتا، غريبا أو تشبيها بعيد الصلة عن ثقافة الفن التاريخية، ففن التمثيل تطور عن طقوس عبادة الآلهة من أمثال "ديونسيوس"فى بلاد اليونان و"إيزيس"فى مصر الفرعونية، و"ميثرا- Mithra"فى بلاد الشرق، وفى هذه الطقوس كان أى مؤمن بالإله- فيما يذكر"الخشاب"- ينسى نفسه ويخرج عن ذاته بتأثير الخمر فيما يعرف بجنون التجلي، إذ يتلبسه الإله، وهذا ما عنته بدقة كاملة كلمة التجلي"ekstasis" باليونانية، التى كانت صيغتها فى اللغة الإنجليزية كلمة"ecstasies"[(1)]، مما يعنى أن المتعبد فى الطقس يتصرف غالبا على غير إرادته.وقد بقى فى فن الممثل شيء من أثر مفهوم التجلى والتلبس فيما قد يعرف بأداء"الشعوذة"الذى يتخفى تحت مفهوم الاندماج الكامل أو التقمص الكلي، وربما أخفى- من ناحية أخرى- أمراضا نفسية تستبيح الفعل التمثيلى لتكشف عن نفسها.

٣/٢/٢–ولما كان التمثيل فنا واعيا وفعلا إراديا فى صميمة، رغم ما ينطوى عليه من ملكة التخلى الطوعى عن الذات، فهو يتطلب تدريبات شاقة ومستمرة لكافة أدوات الممثل، مع اليقظة والانتباه، لأن الذات الواعية لا ترحل- ولا ينبغى لها أن ترحل- مفارقة كلية حيز الوجود فى الزمان والمكان الذى يشهد الفعل التمثيلي، ولكنها تبقى- على الأرجح- خلف الأدوات والمواد والموضوع لتسيطر

(١) د. عبد المحسن الخشاب- التياترو القديم- القاهرة- مطبعة أحمد على مخيمر- ١٩٧١- ص٥١.

عليهم جميعا، بوصفها الذات الفاعلة، على نحو أقرب ما يكون إلى أصابع لاعب الدمى، التى إما تختفى فى قفاز أو توجه الدمية عن طريق خيوط دقيقة كما فى حالة دمى"الماريونت". ولعل من أهم التدريبات التى يعنى بها فن الممثل، ما يعرف بتدريبات الاسترخاء"relaxation"التى تعني- جوهريا- بفصم العلاقة التقليدية والمألوفة بين الجهاز العصبى وأجزاء الجسد، ومن ناحية أخرى توجيه الوعى وتركيز طاقاته الكامنة للتحكم فى حركة الأعضاء والأطراف، ابتداء من تدريبات الأصابع التى تكسبها المرونة وتمهد لتخلصها من عاداتها اليومية، انتهاء بالتحكم فى جهاز التنفس والدورة الدموية، بل ونبض القلب، مما يعملا أصلا بصورة لا إرادية. إن تدريبات الاسترخاء وما يكتنفها من تمارين جزئية وتفصيلية، قد تعنى بربط الحركة العضوية وغير العضوية بالموسيقي، تهدف أساسا إلى تنمية قدرة الممثل على التحكم فى أجهزته العضوية وأطرافه، وتحريرهم- فى الوقت نفسه- من العادات المكتسبة، التى تبدو لا إرادية- فى حياته اليومية، كأنها تعيد- على مستو آخر- تأهيل الجهاز العصبى وخلق توافق وتناغم"harmony" بينه وبين الجهاز العضلي، مرهون بالإرادة والأوامر الصادرة من"الأنا"الوعي.

٣/٢/٣-غير أن تدريبات الاسترخاء، وبعضها يمكن أن يكون مستمدا من رياضة"اليوجا"ومن "النيرفانا"الهندية، لها وظيفة ثانية لا تقل أهمية عن التحكم فى الأجهزة العضوية وغير العضوية إذ تسمح للوعى التقني"الأنا الممثل"أن يحل مؤقتا مكان"الأنا الذات"، فيفصم العلاقة التقليدية بين الجسم والجهاز العصبي، ويؤجل الإحساس بمطالب الجسد الملحة، مما يهيئ بالتبعية- وفى الوقت نفسه- درجات متصاعدة من صفاء المخيلة، والانتباه إلى موضوعها باعتباره الشخصية الدرامية فإذا بها تتضح بدرجات متفاوتة من ممثل وآخر. وفى كل أولئك يكمن"الوعى

التقني" ويصبح هو الفاعل بما يصدره من أوامر للأعضاء والأطراف بأن تتشكل وفق ما تتطلبه الشخصية، ويمنحها تجسدها فى الحيز نفسه من الزمان والمكان، خلال الأداء التمثيلي. وربما بدا الممثل فى إطار هذه العلاقة المركبة بين"وعيه التقني"وأعضاء جسمه وأعصابه من ناحية، والشخصية الدرامية من ناحية ثانية بوصفها متخيلا يمنحه تجسدا مؤقتا وحضورا من خلاله، وكأنه منوما مغناطيسيا، أو ذاهلا عما حوله، أو أسيرا لقوة أخرى تتحكم فيه، ولكن هذا ما يبدو فحسب، بينما التعليل الحقيقى لحالة الخفة- وربما القوة- الاستثنائية التى تستغرقه، يكمن فى درجة تركيزه على المتخيل فى ذهنه.وكأن الممثل- فى هذا السياق- يسعى لأن يسلط ضوءا من"أباجورة"جانبية على موضوعه المعنى به، فيساعده أن يركز عليه، وينعزل- نسبيا ومؤقتا- عمّ حوله فى الواقع المشهود.ولعل الموقف الجمالى بين المتفرج والممثل يتأسس فى كليته على قدرة الممثل على التركيز على عالمه المتخيل، بحيث يمكنه أن يستدرج المتفرج للتركيز على الدائرة نفسها، أى يجعل من كلية حضوره المادي، مضخة علامات تشير إلى المتخيل، بوصف موضوعا أولى بالانتباه، لا أن يجعل المتخيل مناسبة- وفقط - تلفت الانتباه إلى حضوره هو.وعلى أية حال، فإذا كان الاسترخاء وما يكتنفه من تركيز وعي، ضرورة لاستحضار المتخيل، وتمهيدا للدخول فى إيهابه والنفاذ تحت جلده، فهو أيضا ضرورة للعملية العكسية التى تنحى المتخيل، وتصفى علاقة الجهاز العصبى به، وتستعيد العلاقة التقليدية معه، أى تتجه بصلة الانتباه نحو"الأنا"الإنسان ثانية.

ج:الأحكام الملتبسة بالعلاقة التمثيلية:

١/١/١–رغم أن الممثل لا يتحقق وجوده بوصفه كذلك، إلا فى ضوء علاقته المركبة والمجهدة فى وقت معا بالشخصية الدرامية التى يمنحها وجودا فنيا مؤقتا من خلاله فى حيز الزمن والمكان، الذى يشهد الفعل التمثيلي، ورغم أن هذه العلاقة تبدو مفهومة من الناحية الجمالية بما تتطلبه من تدريبات طويلة ومران دائم، إلا أن فن الممثل لا يخلو- على مستو آخر- من تأثيم أخلاقى أحيانا من منظور الممثل نفسه، وحينا من منظور عامة الناس، غير أنه تأثيم يتأسس- فى تقديري- على ابتسار الظاهرة وإسقاط متعمد أو غير متعمد لبعض أجزائها، مما يشوه صورتها الذهنية والحكم بالتبعية عليها. فالممثل بإسقاط فكرة المتخيل الذى يجتهد فى تجسيده وإنتاج صورة فنية عنه، لا يعدو أن يكون شخصا يتظاهر"pretender"، بما ليس فيه، ويمتلك من قدرة السيطرة على صوته وتعبير وجهه ونظرات عينيه ليوهم الآخرين بما لا يجيش فى نفسه من مشاعر وانفعالات، وما لا يعتمل فى ذهنه من أفكار، أى أنه مدع"claimer"، على نحو يجعله زائفا"false"يظهر ما لا يبطن.

٢/١/١–ولا شك أن من الممثلين، ولاسيما قليلى الموهبة وغير الواعين بأهمية ما يفعلون، من هو محض متظاهر ومدعى وزائف، ولكن شتان ما بين تقييم الممثل بمثل هذه الأحكام، التى قد تدمغه بالسوء، إن لم تخرجه من زمرة الممثلين الموهوبين جملة، وبين أن يقتصر النظر إلى فن التمثيل على اعتباره تظاهرا وادعاء وقدرة تزييف. فمثل هذه الخلال وتلك الملكات يتمتع بها من البشر كثيرون فى حياتهم اليومية، وربما على نحو أشد رهافة وفعالية مما عند الممثل، دون أن يكون أى منهم بعد ذلك ممثلا، أو يجرؤ على اعتلاء منصات التمثيل، وقد يظن نفسه "ممثلا"ومبرزا فى فنه عميق الموهبة، ولا يلبث الخبراء فى الفن نفسه أن يطردوه غير آسفين. وربما

رجح لدى البعض أن هذه الملكات من متطلبات النضج الاجتماعى فى الحياة والواقع المعاش، بحيث لا يكشف المرء - غالبا- عن رغباته ومشاعره وأفكاره الحقيقية، متى تعارضت مع مصالحة. وفى هذا السياق، قد يكذب الناس أكاذيب صغيرة أو كبيرة، وتتلون أكاذيبهم على ألسنتهم بين الأبيض والأسود بمختلف ألوان الطيف، ومنها ما يغتفرونه بعد حين، ومنها ما لا يغترفونه بحال من الأحوال. وقد يخفى الإنسان من هؤلاء شيئا من أفكاره ومشاعره ويتظاهر بما ليس فيه، فينافق ويداهن ويرائى بالكلم الطيب وأهازيج المديح، وهو فى أعمق أعماقه يسب ويلعن ويدمدم بالسخط على من يداهنه ويميل إلى نفاقه وإبداء أجمل المشاعر له وأرق التقدير. وقد يغضب بينما هو فى حقيقة أمره هادئ رخى الأعصاب صفى البال، وقد يرسم على وجهة ابتسامة الرضا والحبور والاستبشار، بينما هو أشد ما يكون حزنا وتجهما ويأسا من تغير الأحوال، ولكنه ربما يتعلق بقشة الأمل العائمة على سطح الواقع المغرق فى الفساد. وهذا الإنسان- من ناحية أخرى- بين أصدقائه الأقربين، غيره بين من يعرفهم منذ قليل أو الغرباء عنه من قريب أو بعيد، وهو بين هؤلاء وأولئك غيره مع زوجته وأبنائه وأقاربه وذويه، إذ يتقلب بين عديد من الأدوار الاجتماعية المختلفة، ويرتدى لكل منها ما يناسبه من زىّ فى الظاهر وفى الفكر والشعور، وفقا لما يتحدد فى الأدوار من شروط موضوعية للصواب والخطأ وما ينتظر منه أو يخالف التوقع فى الحسبان، وما يترتب فى الأدوار الاجتماعية من سلوك يستلزم اللوم والتقريع، أو المدح والتقريظ، فهل من يفعل هذا أو بعض منه- وما أكثر فى الحقيقة من يفعلون طوعا وعن اقتناع مدفوع بالتبرير- ممثل؟.

١/٢/١-ربما أمكن اعتبار شيء مما يدعيه الإنسان فى حياته اليومية ويتظاهر به على غير حقيقته الكامنة تمثيلا، ولكنه يبقى تمثيلا بالمعنى الأخلاقى والاجتماعي، على نحو ما يتضمن اللفظ من معان فى ألسنة الناس، دون أن يكتسب بالضرورة أى

مضمون فنى وجمالي. فهذا الإنسان يصدر فى سلوكه الملتبس، لا عن وعى بشخصية أخرى، بل وعى بحسابات اجتماعية تفرضها مصالحه ورغباته والشروط الخارجية التى يتحرك فيها، مثلما تفرضها أخلاقه وتربيته، فهو كائن اجتماعى لا أكثر، أو حيوان سياسى يعرف باطراد- عبر مراحل نضجه المفترضة- كيف يسوس أموره ويتجاوز المآزق التى يتعرض لها بين البشر، وفق ما يعتبره البعض "ذكاء اجتماعي" أو "حنكة"، فيكذب ويتظاهر بما ليس فيه، ويدعى زورا وبطلانا، فى كل ساعة من ساعات الليل أو النهار، بل فى كل دقيقة أحيانا، فيتورط- على الطرف المقابل- الآخرون فيما يختلقه من أكاذيب أو يدعيه، أو يتظاهر به، وربما وجد من ينتقده، أو من يحسده- فى الوقت نفسه- على براعته اللافتة، دون أن يخلو الأمر هنا وهناك من تفرقة بين الصراحة والوقاحة، وما أكثر ما تضيق المسافة بينهما حتى تتلاشى وتتوه، أو تزيغ عنها الأبصار وتعمى القلوب.

١/٢/٢-ولكن أحدا من هؤلاء الكاذبين الضالعين فى الكذب، والمتظاهرين البارعين فى تظاهرهم لا يصلح بعد لأن يكون ممثلا، رغم أنه قد يتمتع بأعصاب فولاذية وسيطرة على النفس والأدوات وقدرة على توجيه الانفعال غير منكرة، فالتمثيل فى الحياة الواقعية- إن صح اعتبار شيئا من هذا تمثيلا- يظل محصور فى إطار عدة شروط يكمل كل منها الآخر ويمتد فيه:-

أ- التمثيل فى الحياة الواقعية يظل محصورا فى علاقة الإنسان بنفسه، وفى علاقته بالمجتمع الذى يعيشه فى مختلف مستويات وجوده وأدواره الممكنة، دون أن يتجاوز نفسه إلى شخصية أخرى مفترضة، فهو نفسه فى جميع أطواره النفسية والعصبية والفكرية، وفى جميع أوضاعه فى البيت والعمل والطريق بين الزملاء والأصدقاء والجيران، هو نفسه باسمه المعروف عنه منذ ميلاده ، وبشخصيته المشهودة فى كل ما يتبدى منها وتتجلى فيه من مظاهر متعددة، ولا يستطيع أن

يزعم، أو يزعم أحد، أن آخر يحتل داخله ويتحدث باسمه ويرغمه أن يفعل ما يفعل ويقول ما يقول.

ب- يظل هذا الإنسان محصورا فى إرادة أن يبقى كذبه وتظاهره وادعاؤه خافيا، يتوقى أن ينكشف بكافة السبل الممكنة وغير الممكنة على السواء، ففى هذا الاتقاء فقط يستطيع أن يحقق أغراضه، ويحصد ما يتوخاه من منافع، ويتجنب ما يتصوره من مضار، فيحرص على أن يتبدى كذبه صدقا حتى لا يتعرض لمهلكة يعنيه أن يتجنبها، وتظاهره حقيقة لا يفسدها زيف، وإدعاؤه صراحة لا يأتيها الباطل من بين يديها، فبهذا وحده يمكنه أن يورط من يشاء، ويخدعه عامدا بالكذب والتظاهر والادعاء، واعيا طوال الوقت أن انكشاف أمره يهدد فى الصميم أهدافه وصورته بين الناس. فلم تزل هذه الصفات من المثالب والعيوب الأخلاقية والاجتماعية التى ارتضاها الضمير العام، وإن التمس لها الأعذار حينا، وانفتح أحيانا أخرى ليبررها، ولكن من سوء الخلط والفهم معا تأثيم فن التمثيل بتأثيم هذه الصفات، مهما تجاوز العرف السائد ودمجها تحت اسم التمثيل.

٢/ ١/ ١ -غير أن الالتباس بين التمثيل بمفهومه الأخلاقي/ الاجتماعى ومفهومه الفني/ الجمالي، أدى إلى تأثيم الأخير على نحو أقوى وأشد، لأنه يجعل الكذب احترافا والتظاهر مهنة، والمخادع نجما يتلألأ فى سماء المجتمع، وشهيرا يشار إليه بالبنان فى كل آن، ويطلب ليدلى بدلوه فيما يجيد فهمه وما لا يجيد على السواء.ولكن هذا اللبس لا يبقى قط فى وعى ناضج قادر على التمييز بين الأمور والوقائع والأشياء بسمة من السمات، مهما بدت هذه وتلك من المتشابهات، فلا بد وأن ثمة فارقا ووجها من وجوه الاختلاف. وأكبر الظن أن البون كبير بين كذب يمليه ما يعد فى الوعى ضرورة، ومعزز بالخوف من التجريس عند الانكشاف، حتى يتقى ضرا ويجلب نفعا، وكذب ينبع من وعى حرية استثنائية، تعززه المهارة الحرفية

ويرهفه الخوف من الفشل المهنى والسقوط فى فخ الذاتية. ولكن- المؤسف- أن هذا الالتباس يجعل حياة الممثل فى الموضوع الفني، امتدادا لحياته فى واقعه المعاش بين الناس، وربما بديلا احتياطيا لها، أو أن الحياة فى العالم الفنى استثناء يسوغ الكذب ويمنح المشروعية للتظاهر والادعاء، بالرغم من التجريم الأخلاقى والديني، مما يربك- فى الحقيقة - أذهان العامة، ويربك معظم- إن لم يكن كل- رجال الدين ممن ينفون"المتخيل"ولا يبالون بحاجته لآلية إدراك خاصة. وعلى نحو مماثل أربك الالتباس نفسه أذهان طائفة غير قليلة من الفنانين ممن امتهنوا فن التمثيل، فهيأ فى أنفسهم استعدادا- ولو مؤجلًا لا يلبث أن يسفر عن نفسه- لتأثيم الفن الذى يمارسوه.

٢/١/٢-وقد عرفتُ مباشرة طائفة من صغار الممثلين والمحدثين على طريق هذا الفن الجميل، بعد أن اتصلوا بشكل أو بآخر بنفر من المعتزلين الذين شفعوا اعتزالهم بإعلان التوبة وتحريم الفنون، فتأثروا بما سمعوا منهم أو من أشياخهم بمرجعياتهم المتداولة، وإذا بهم يهجون فن التمثيل ويأنفون منه على أساس من تأثيمه أخلاقيا بوصفه كذبا وادعاءا وتظاهرا ممجوجا بما يكمن فى زوايا النفس وحنايا الضمير. ولا غرو أن ترتبك علاقتهم بأنفسهم وموهبتهم- إن كانت ثمة موهبة ينطوى عليها خلقهم الذى أراده الرحمن- ولم يعد أيهم يدرى أين يولى وجهه وكيف يوليه.وقد نجد فى السياق نفسه ممثلين أدركهم الملل فى لحظات تقصر أو تطول من حياتهم، فيودون لو امتنعوا عن مهنتهم أو اتخذوا قرار الإقلاع، كأنهم يحاورون عادة مذمومة كالتدخين، فيقفزون على الأسباب المباشرة لحالاتهم، ويستسهلون الاحتجاج بتضييع النفس التى فطرها الله فيما أثّمه- سبحانه- من الإدعاء أو الكذب والتظاهر بما ليس فيها. ومن الجلى أن هؤلاء الممثلين خلت أذهانهم من المعرفة الحقيقية بالمشكلات الجمالية والأسئلة الحيوية التى ينطوى عليها

فنهم سواء فى علاقتهم بأنفسهم أو بالعوالم الفنية التى يلجون إليها، أو بالمجتمع الذى يعيشون فيه ويكتسبون خبراتهم ويحققون مكانتهم.

٢/٢/٢-ويرجع التباس المفاهيم الأخلاقية بفن التمثيل، فى بعض جوانبه، إلى سوء استخدام اللغة، وخلخلة السياق الذى ترد فيه كلمة التمثيل، مما يخلق قضايا مفتعلة ومشكلات هشة لا أساس لها أو معنى من قريب أو بعيد، فسوء استخدام اللغة يؤدى إلى سوء الفهم الذى إن لم يضحك، يربك العقل بين أضاد لا ينقذه منها حسن النية أو الفراسة وضرب الرمل وقراءة الأصداف. والواقع أن الكلمات الدالة على فعل التمثيل بمعناه ومضمونه الفنى فى اللغات الأجنبية، لا تثير اللبس الذى تثيره أختها فى اللغة العربية وقد انفصلت عن معناها القاموسى واستغرقت فيما هو دارج عنها. فلا ريب أن كلمة"acting"تحيل مباشرة إلي"الفعل المسرحي"بوصفه تمثيليا، مهما تشابه مع غيره من أفعال الحياة اليومية فى الواقع المعاش، وكلمة"representation"تحيل إلى معنى الوكالة والإنابة عن آخر غائب، فالممثل ينوب عن الشخصية الدرامية فيتحدث باسمها ويفعل فعلها أو أنه يوكل عنها فى هذا أو ذاك ليقوم بدورها ويضطلع به على نحو ما فى صميم غيابها، مثلما يوكّل نائب البرلمان - افتراضا ولو نظريا- فى الحديث عن أبناء دائرته الانتخابية والتعبير عن وجهة نظرهم فيما يقول من أراء ويتخذ من مواقف، ومثلما يوكل المحامى فى الدفاع عن المتهم، ووكيل النيابة فى الإبانة عن مصلحة المجتمع، ففى كل هذا عملية"representation"، وفى فن التمثيل تستدعى وتؤكد على نحو واضح ثنائية"الممثل- الدور/ الشخصية الدرامية"، وحضور كل منهما فى وعى الممثل، دون أن يتماهى أى منهما فى الآخر، أو يسعى إلى إقصائه والحلول محله قلبا وقالبا، خلال فعل التمثيل، كما أن العلاقة التمثيلية مؤقتة بل ومرتهنة بهذا الفعل نفسه فى حيز زمانه ومكانه.

د- أسس فض الالتباس فى العلاقة التمثيلية:

١- مبدأ العلانية وقصد الفرجة:

٣/١/١–لقد كان من اليسير الكشف عن مساحة الالتباس الممكنة فى الوعى بين فن التمثيل، وبعض من القيم الأخلاقية السلبية كالكذب وإمكانة التظاهر بغير ما يستكن فى النفس من مشاعر وانفعالات وإدعاء غيرها، وربما استسهل البعض من الممثلين تعريف مهنتهم وموهبتهم من هذه الزاوية على ما فيها من خلط خطر، لا يدركونه بأبعاده، فإذا فن التمثيل ملكة"تظاهر"لا أكثر ولا أقل.ولكن لا شك أن مكابدة التمثيل بما يتطلبه من مران وتدريبات دائمة متفاوتة القسوة والصعوبة غالبا، وبما يجذبه إلى ساحته من أغرار وهواة وأنصاف وأرباع مواهب وعديمى الموهبة، تؤكد- من ناحية ثانية- شعور عدم ارتياح يفارق الحس الجمالي" aesthetic sense"بوضوح، بإزاء فكرة التظاهر. فحكم"الكذّاب، المتظاهر، المدعي"على ممثل ما، بصفته كذلك ممثلا، هو حكم بفشله وبالنفور منه والاستنكار له، وكذا دعوة مفتوحة لنفيه عن المهنة وإبعاده عنها.وفى هذا السياق أولى بأرباب مهنة التمثيل أنفسهم أن ينأوا بفنهم عن مثل هذه الأحكام الأخلاقية الدارجة فى الحياة اليومية، لأنها وإن كان لفنهم منها قدر قل أو كثر، فهذا القدر نفسه لا يلبث أن يفقد مضمونه الأخلاقي، ليصبح له مضمون فنى "artistic" واستاطيقي"aesthetic".

٣/١/٢–والواقع أنه لكى نتفهم"موهبة التمثيل"بمضمونها الفنى والاستاطيقي، ينبغى النظر إليها فى ظل الشروط الموضوعية التى يتم فيها"فعل التمثيل"بوصفه فنا يستدعى الحكم الجمالي، فبمعزل عن هذه الشروط قد يكون الفعل نفسه عيبا خُلقيا أو نقيصة فى الطباع، وقد يكون جرم انتحال يفلت من قانون العقوبات ويستدعى الشرطة ورقباء المجتمع، وقد يكون عرضا من أعراض

الأمراض النفسية أو العقلية يستدعى الأطباء المعنيين، ولا يستدعى الاحتفاء به وتكريمه بحال من الأحوال.

٣/١/٣- والتمثيل بمعناه الفني والجمالى يتولد فى سياق من شرطين وحالة أو وضع ذهنى ونفسى لفاعله، فهو **أولا** فعل علنى لا ينطوى قط- وعلى نحو مبدئي- على نية إخفاء أو رغبة مواربة، وهو **ثانيا** فعل يقصد صراحة إلى الفرجة عليه ومتابعته بإمعان للحكم على العلاقة المتولدة بين طرفيه فى حيزه نفسه من الزمان والمكان، وهذا الشرط ما يتطلب لزوما وجود المتفرج/ المشاهد بصفته معنيا بالفعل، وفيه يتحقق تأثيره الممكن الذى يعرف بالتأثير الجمالي"aesthetic effects"، وهو **ثالثا** فعل حر لا يصدر عنه الفاعل تحت أى لون من ألوان الجبر سواء أكان سيكولوجيا أو قانونيا أو اجتماعيا، لأنه فعل واع بنفسه وبموضوعه المتخيل، وبموقفه المتعين بشرطى الزمان والمكان، ووجود المتفرج فيهما"هنا- الآن". وبهذه الشروط مجتمعة يتقى فعل التمثيل الالتباس بأى أحكام أخلاقية، وتنتفى عنه صفة الأعراض المرضية، ويتخلص من تحت طائلة قانون العقوبات.

٢-فض التأثيم الأخلاقي/الاجتماعي:

٣/ ٢/ ١- لقد سبق الإلماح إلى أن التمثيل بمضمونه الأخلاقى فى الواقع اليومى محكوم بالسرية، فمن يكذب أو يتظاهر أو يدعى أمرا لم يحدث، يحتشد منذ اللحظة الأولى لإخفاء نوازعه الحقيقية وأهدافه الفعلية أيا كانت، عامدا أن يصدق الآخر بوصفه مستمعا إليه أو مشاهدا له، أكاذيبه أو ما يتظاهر به أو ما يدعيه، ثم يتورط فيه وفيما وراءه من ضرورة اجتماعية، أو آداب عامة قد تحكم على الصراحة البالغة بالوقاحة أو فجاجة الطباع، مما يجرح ويوغر الصدور. ولا يتغير الموقف إذا كانت النوازع الحقيقية تميل إلى التسلية المؤقتة مع الآخر أو الاستخفاف به، إذ يكفى أن يصدقه المستمع/ المشاهد ويصبح مغفلا جازت عليه الخدعة وانطلت عليه

الأكذوبة. ولكن من يجرؤ على شيء من هذا فى الحياة اليومية، يدرك تماما أن تحقيق أهدافه سواء أكانت دفعا لضر أو جلبا لنفع، مرتهن بإخفائها وسريتها، وأن فضح الأكذوبة وإماطة اللثام عن التظاهر وكشف الادعاء، يعرضه للملاحقة بالإدانة الأخلاقية ولألوان العقاب، كما أنه لن يستطيع مع المستمع/ المشاهد نفسه- على الأقل- أن يعاود الكرة، وإلا وضع ذاته موضع السخرية منها والتهكم عليها والتجريس، وفى كل الأحوال لن يكون محل تصديق أو ثقة متى فُضح أمره وتعرت نقائص طبعه.

٢/٢/٣-لكن لاشك أن الموقف يختلف جملة وتفصيلا مع فن التمثيل فى ظل شروطه الموضوعية، فلن يكون الكذب كذبا إذا ما سبقه الإعلان الصريح عنه، ولن يكون التظاهر تظاهرا بما يعتمل فى النفس أو يموج بالعقل إذا سبقه التنبيه إليه والتنويه عنه، بحيث يسقط التعويل عليه وإمكانة التورط فيه، فى أى شأن من شئون الحياة الجارية فى الواقع المعاش. وفى السياق نفسه لن يكون الإدعاء إدعاء باطلا واختلاقا محضا، بينما هو مكشوف ابتداء عار من أى محاولة لإخفائه وستره عن عين الآخرين العيون. إن شرط العلانية أفقد فعل الكذب أو فعل التظاهر أو الادعاء هويته بوصفه كذلك ودفع به إلى سياق آخر، ليصبح فعلا من الأفعال التى تتداعى إليها القلوب والأفهام بقصد الفرجة عليها والاستمتاع بها، ليصبح لعبا له قوانينه الخاصة المتحررة من نوايا النفع المباشر والضرر، ومن بواعث الخوف من الافتضاح. على هذا النحو فالعلانية المبدئية، تحول فعل التظاهر والكذب والإدعاء من سلم الأخلاق الاجتماعية، وتعزله عن أى أغراض خفية له، وتجعل منه فنا كاشفا عن موهبة فى الخلق والإبداع لا مثالب خلقية ونقائص فى الطباع، توقع فى مضرة أو تتقيها، أو تزيف واقعا فتبديه على غير حقيقته. إن العلانية الصريحة تمنح الفعل ضربا من الأمان، سواء لمن يؤديه أو من يشاهده، وتجعله- من ناحية أخرى-

مقصودا لذاته، دون أن يكون له غرضا خارجه، فإذا استدعى من الآخر "متفرج/ مستمع" شيئا، فلن يدعوه إلى التورط بل التأمل ومحاولة الفهم واكتشاف معنى ممكن فيما وراء الفعل نفسه، وقد صدقه- إن صدقه- فنيا وجماليا، بما انطوى عليه من مهارة أداء ومعان خبيئة يمكن فك شفرتها والتعرف فى الوقت نفسه عليها.

٣/٢/٣-فى هذا السياق من علانية فعل التمثيل وقصد الفرجة عليه، تتكشف موهبة التمثيل بوصفها قدرة سيطرة على النفس وامتلاك منافذ تعبيرها وتوجيه انفعالاتها، كما أنها نزعة إلى الاستعراض المكشوف، ونزعة أصيلة للتخلى عن "الأنا" من أجل الغير "المتخيل" بما يمنحه حياة مؤقتة بالقول والفعل والمظهر الملائم، دون خوف أو جبر من أى قبيل. غير أن نزعة التخلى عن الأنا، لا تجعل الممثل إنسانا كذابا بالفطرة متظاهرا ومدعيا بالبداهة فى كل شئون حياته اليومية بين الناس، وإلا تخيلنا- وهو أمر مستحيل منطقيا وعمليا- أنه يمثل طول الوقت ولا يحقق من أدواره الاجتماعية المنوطة به إلا دور الممثل. والواقع أننا لا نستطيع أن نتصور رجل الدين المعصوم من الزلل فى الكذب والتظاهر والإدعاء، لمجرد أنه رجل دين فيما يود- على الأقل- أن نعرّفه به، ولا أنه يقضى كل عمره فى الدرس الدينى والإفتاء وقراءة القرآن أو الإنجيل أو نحو ذلك، وإلا كان رجلا سخيفا مملا وكاذبا أشرا لا يطاق، ولا أظنه يطيق أن تعامله زوجته- على سبيل المثال- من هذا المنظور فقط، على نحو ما حكت احدى النكات، فكان كلما هم بها أوقفته بالعيب والتأثيم واحتجت بأنه من رجال الله وحملة كتابه العزيز، حتى ضاق بها فى لحظة وصرخ فيها بأنه أنسى ما يحمله من كتاب الله!!.والنكتة من هذا القبيل تعرض بالمستحيل وتفضحه، وبالقياس نفسه لو أن ممثلا احتجت عليه زوجته دائما- كلما أسر لها شيئا أو ألم به غضب وسخط- بأنه ممثل، قاصدة أنه كاذب أو متظاهر،

لعرضته للجنون أو عجلت بطلاقها غير مأسوف عليها وعلى حياتها جميعا، أو أدنته من الكفر الصراح بما وهبه الله من ميول وملكات لا يصلح من دونها أن يكون شيئا مذكورا بين الناس.

٣/٢/٤-وجملة القول، أن الممثل من حيث هو إنسان فى مجتمع، يجرى عليه ما يجرى لكل أفراد الجنس البشرى فى المجتمع نفسه، يتوافق على ما يتوافقون من أولويات سلم القيم، وفيه ما يمكن أن يتبدى فيهم من مثالب أخلاقية ونقائص فى الطباع، فقد يكذب أو يدعى أو يتظاهر مرتئيا هنا وهناك ما يرونه من أسباب أو ينتحلونه من ذرائع، ويخشى ما يخشونه عند افتضاح أمره، ولكن أبدا لا علاقة قط بين خصاله فى الحياة اليومية من هذا الجانب، وخصاله من حيث هو ممثل وفنان، تلك الخصال التى ينبغى أن يجرى بها ومعها مجرى العلانية وقصد الفرجة فى جميع أحوال فعالية التمثيل، مستندا إلى وعيه بذاته وبالمتخيل الذى يجسده ويهبه للتلقى موضوعا للإحساس والتفكير.

٣- فض التأثيم القانوني:

٣/٣/١-باعدا شرطا العلانية وقصد الفرجة، مع الوعى بفعل التمثيل بوصفه فعلا حرا واعيا بنفسه وبموضوعه المتخيل وبشرطى وجوده فى حيز الزمان والمكان، بين الفعل ومحاولة تأثيمه أخلاقيا واجتماعيا، وتعود الشروط نفسها لتنفى عن الفعل نفسه أى محاولة ممكنة لتأثيمه من ناحية قانون العقوبات. وربما كان التأثيم القانونى أدعى للنظر إليه من غيره، إذ أنه أخطر فى تداعياته وأبعد أثرا، فالممثل إذا نظرنا إليه من الناحية القانونية، لم يكن ليكذب أو يتظاهر بما ليس فيه فقط، أو يدعى أمرا لا نصيب له من الواقع أو الحقيقة، فيما يتفوه به من أقوال ويأتيه من أفعال، ولكنه يمعن - فوق هذا وذاك- ويرتدى لكل شخصية لبوسها ويتبدى فى ماكياجها، ويعمد إلى ما ترتبط به من أدوات ممكنة، حتى كأنه ينتحلها انتحالا ويزور عامدا بطاقة هويتها ويبدل صورتها بصورته، فهو مرة محام وثانية طبيبا وثالثة

موظف حكومى يصرف شئون العباد الموكولة إليه ويعبث بها ما شاء ورابعة حوزى وخامسة شحاذ...إلخ. ولا شك أن انتحال شخصية الغير من جرائم قانون العقوبات، فلماذا لا نعاقب الممثلين جميعا جزاء وفاق ما انتحلوا من شخصيات، وزوروا بطاقات هوية؟. غير أن الشروط الموضوعية التى يجرى فيه فعل التمثيل من الناحية الفنية والاستاطيقية، تمنع ملاحقة الممثل بالشرطة وتحول دون وضعه تحت طائلة القانون، وتجعل من المحاولة سخفا وأمر مضحكا يقوم على التباس أصيل فى وعى لا يفرق بين الظواهر المتشابهة، ولا يميز ما بينها من اختلافات.

٢/٣/٣– وعلى أية حال فاللص الذى ينتحل شخصية ضابط ويتخفى فيها لفترة من الزمن فى الحياة اليومية، مثله كالشرطى الذى يتنكر فى شخصية لص أو نحو ذلك، ليندس بين عصابة مثلا تمهيدا للإيقاع بها فى قبضة قوى الضبط الاجتماعي، فرغم اختلاف الدوافع بينهما، إلا أن كليهما يقصد إلى خداع "آخرين" وتمرير أغراضه بتوريطهم فيما انتحل من شخصيات، حتى يحقق أهدافه التى يطويها فى صدره، كما أن كليهما يتقى انكشاف أمره بكافة السبل الممكنة، ويعانى خوفا وأرقا، ولو كرر الانتحال نفسه آلاف المرات وأفلح فيه، لأنه فى كل مرة مضطر ويدرك أنه كذلك، كما يدرك عاقبة انكشاف أمره، بما فيها من إخفاق وتجريس إن لم يكن التعذيب المبرّح بل والموت.

٣/٣/٣–والواقع أن التخفى والتنكر أو انتحال شخصية ما فى الحياة اليومية، لا يقبل شروط التمثيل بمعناه الجمالي، حيث العلانية وقصد الفرجة لأنها تعرض لويلات الفشل من اللحظة الأولى وتجعل من المجرم أخرقا، ومن الشرطى أحمقا غريرا. بينما الممثل وإن سعى لأن يصدقه الآخر/ المتفرج، بالشخصية التى انتحلها وتنكر فيها، فهو تصديق جمالى يجرى مجرى التخيل المؤقت والافتراض الصريح، لأنه يدرك تماما حقيقة الشخصية الكامنة وراءه. والممثل آمن فى انتحاله من الاضطرار

والجبر، كما أن الآخرين/ المتفرجون آمنون من التورط والخداع فى لعبة التنكر التى يشاهدونها، فلن نجد بينهم- بعد رؤية فيلم سينمائى أو عمل مسرحي- من يتساءل عن عنوان العيادة التى مارس فيها الممثل دور الطبيب، أو مكتبه ليوكله فى قضاياه لأنه قام أمام عينيه بدور محام بارع، ولن يستنجد به ليتبع مجرما لأنه أدى دور ضابط أو شرطي، فهذا هو"التورط"الذى يتجاوز كل حدود التصديق الجمالي، والذى يكشف- فى الوقت نفسه- أرضية الوعى المتخمة بالالتباس المضحك.

٤- فض الواقعة المرضية:

٣/٤/١–من الحقائق النفسية والعصبية التى من الممكن أن ينطوى عليها فعل التمثيل، وتوفرها من ناحية أخرى شروطه الموضوعية:الجرأة فى الفعل وشعور الأمان على نحو يستبعد الخجل والجبن أو الخوف والاستخذاء سواء من الناحية الأخلاقية أو القانونية.لكن هذا لا يعنى أن الممثل لا يعانى قط هذه المشاعر وتلك الانفعالات، بل يعنى فقط أنه لا يعانيها مقترنة بفعل التمثيل بحد ذاته، وإن كان بالتأكيد يخجل- أو ينبغى له أن يخجل- إذا أساء فهم الحالة النفسية التى تعايشها الشخصية التى يؤديها، أو أخطأ التعبير عنها ومعاملة وسائط تجسدها المادية، كما يخاف ويعانى القلق على مكانته الفنية، إذا كان من ذوى المكانة العالية والباع الطويل بين أترابه الممثلين، ويخشى من الفشل خشية أى إنسان حريص على النجاح ودوام التوفيق فيما يوكل إليه أو يضطلع به من أعمال. ولكن لا الفشل ولا الإخفاق ولا اهتزاز المكانة الفنية يمنع الممثل من مقاربة فعل التمثيل وتكراره كلما لزم التكرار والأداء فى إطار شروطه الموضوعية التى تجعل منه فعلا فنيا وجماليا.

٣/٤/٢– غير أن المشكلة النفسية والعصبية التى قد يتورط فيها الممثل، تكمن فى اعتباره- واعيا أو غير واع- أن الشخصية الدرامية التى يؤديها وسيلة أو قناع ينفث به عن رغبة أو انفعال مكبوت بها يحررهما من لا شعوره، فالممثل من هذا

القبيل ليس خائنا فحسب لفنه وللدور الذى يؤديه فى العمل الدرامي، بل يخون"الأنا- التقني"، ويتورط فى احتياج"الأنا- الإنسان"للتنفيس عن رغباتها أو مشاعرها المكبوتة بما يعيها، على حساب اهتمامه بالشخصية التى يتعين عليه تجسيدها بدورها الممكن، كما يخون المتفرج الذى اتجه إليه بقصد الفرجة على أدائه لهذه الشخصية، لا ليشهد كيف ينفث عن انفعالاته المكبوتة ورغباته المؤجلة.والواقع أن الممثل إذا تورط فى شيء من هذا فهو لن يكون فى الحقيقة ممثلا، أو- على الأقل- لا يقارب فعل التمثيل بمعناه الجمالي، وربما كان مريضا، أو يعانى اضطربا نفسيا وهزة عصبية، مما يخضعه ابتداء للون من الجبر السيكولوجي، ينتفى معه الفعل التمثيلى نفسه بوصفه فعلا حر واعيا بنفسه وبالشروط المحيطة به.وقد ينطوى فعل الممثل تحت الجبر السيكولوجى من هذا القبيل، على جرم مؤجل يتحين فرصته المواتية للتنفيذ فى عملية التمثيل نفسها.فإن كان ثمة شكوك تساوره حول زوجته- مثلا- وتصرفاتها، ويراها من وجهة نظره الذاتية خائنة، تستحق أن يقتلها وينهى حياتها جزاء وفاق خيانتها، فمن العسير عليه أن يقوم بدور "عطيل"بما فيه من وساوس نحو زوجته"ديذدمونة"، لأنه لن يمكنه تجنب انفعالاته الذاتية ويهيمن عليها بعيدا عن اهتمامه ب"عطيل"كشخصية فنية متخيلة، وقد يقتل- فى هذه الحالة- الممثلة التى تؤدي"ديذدمونة"أمامه بتأثير الجبر النفسى الذى يخضع بشكه فى زوجته. وأولى بهذا الممثل تسليم نفسه لجلسات علاج بين يدى الطبيب النفسى إلى أن يسترد قدرته على السيطرة على نفسه وتوجيه انفعالاته، واعتبار تجربته الذاتية مصدرا ممكنا لفهم الشخصية التى يؤديها، وليست مبررا لخيانة هذه الشخصية، والاختباء فيها بما يؤدى إلى قتل زميلته، ويحيل المشهد إلى جريمة مكتملة.

٣/٤/٣-والواقع أن العالم النفسى الشهير"سيجموند فرويد"كان يرى فن التمثيل وغيره من الفنون نوعا من التنفيث عن التوترات النفسية العميقة، وربما

تخلق فى فعل التمثيل موقف مشابه أو مماثل لما يتولد عنه التوتر الذى يرجى التنفيث عنه.غير أن هذه الرؤية لا يمكن التعويل عليها فى كليتها بما ينفي "التخيل" والفعل القصدى الواعى بنفسه، ويساوي- فى الوقت نفسه- بين الأفعال المرضية، والفنية، أو على الأقل يجعل من الأفعال الفنية نوعا من الهفوات وزلات اللسان.فالحالة المرضية- وهى غير سوية بالضرورة- تنزع لالتماس "الموقف التمثيلي" بوصفه موقفا استثنائيا مواتيا لتفجير اللاوعى وتحرير ما يكبت.فيه بآلية دفاع مقبولة، وقد تنبه الأطباء النفسيين إلى هذه النزعة التى يمهد لها فعل التمثيل بما ينطوى عليه من أمان بافتراض المتخيل، يخفف وطأة الحيل الدفاعية التى يلجأ إليها المرضى بين يدى الطبيب المعالج، فابتكروا فى المقابل تقنيات العلاج بما يعرف "السيكو - دراما". وهذا النوع الخاص جدا من الدراما بما تطلبه من أفعال تمثيلية، يجرى تصميمه وأداؤه من المرضى تحت إشراف الأطباء الكامل، بحيث يؤتى نتائجه المرجوة فى تحرير "اللاوعي" وإطلاق مكبوتاته، بما يضعه بالتبعية تحت الدرس والتحليل وإمكانة التعديل والتوجيه للسلوك المتولد عنها، وتجنب ما قد تسفر عنه من نتائج وخيمة أثناء الأداء.والواضح أن "الجماعة العلاجية" بما تضمه من مرضى وأطباء نفسيين لهم أدوارهم المحددة الأهداف في "السيكو- دراما" على هذا النحو، لا تقدم بالأساس "تمثيلية" بالمعنى الفنى والجمالى الذى يستدعى فى الوقت نفسه الفرجة عليه والتمتع به، ولكن تظل الأفعال جزءا لا يتجزأ من عالم الحياة اليومية؛ فالممثل هنا ليس ممثلا فى الحقيقة، بل مريضا، والطبيب يظل طبيبا بوعيه المهنى كطبيب، وإن شارك فى الأداء باعتباره خطط العلاج التى وضعها بنفسه. وإذا كان تكوين الجماعة العلاجية يظل مغلقا على من يؤدى أو يشارك أو حتى يراقب، فمن التعسف- إن لم يكن السخف- اعتبار أفعالها مما يقصد إلى الفرجة، وإلا قصدت- بغير وعي- التعريض بالمرضى وامتهان إنسانيتهم، مما يتولد عنه نتائج غير مرجوة

سواء للمريض أو لمن يشهده فى فعله التمثيلى العلاجى فى الوقت نفسه.وقد تعبر الحالة المرضية عن نفسها فى شكل تمثيلى بتخليق صور شخصيات وهمية يتكشف فيها اللاوعي، كحالات الانفصام والازدواج وذهان لعظمة "البارانويا" والوساوس القهرية، ولكن الفعل يبقى- مرة أخرى- تمثيلا مرضيا لا هو حر ولا هو واع بنفسه ولا هو يقصد إلى الفرجة ويستدعى المتعة الجمالية به.

٣/٤/٤-ومما يمكن ذكره فى السياق نفسه، حالة عرفتها عن كثب واقتربت منها، ولا شك أن مثلها كثير، فقد عرفت- فى أواخر الثمانينيات من القرن الماضي- فتاة أرادت أن تمتهن التمثيل، وكانت تبرر رغبتها بالأقوال المأثورة والمألوفة فى مثل حالتها، فهى تحب التمثيل أو تهواه منذ نعومة أظفارها، وتود لو أتيحت لها الفرصة على يد مخرج خبير ومدرّب متمرس يفجر طاقاتها الكامنة ويبث الحياة فى موهبتها الدفينة. كانت الفتاة على قدر من الجمال والأنوثة الفائرة، واضحة الثراء بعربتها الفخمة التى تأتى بها إلى المسرح، وثيابها الأنيقة التى تخضع لأحدث خطوط الموضة، وبما تنفقه عن سعة. وكان يلفت النظر فيها قلق وتوتر ينعكس دوما فى حركة أصابعها وطريقة تدخينها التى لا تخلو من شره وعصبية فى وقت معا، فضلا عن كثرة لفتاتها كأن ثمة من يطاردها وتخشى لو أدركها، إلى جانب انشغالها بنفسها انشغال من يشعر أن العيون مسلطة عليه.ومن ناحية أخرى كان المخرج من الأصدقاء الذين تمرسوا بتدريب هواة التمثيل والتماس مواهبهم الممكنة، ولكن ما أن بدأ تدريباته مع الفتاة حتى راعنا إصرارها على إخلاء المكان عليها وعلى المخرج، ربما بعد أن اعتراها الخجل عدة مرات وهى تخطئ وتكرر الأخطاء نفسها رغم التوجيه والإرشاد إلى ما تحتاجه الكلمات من إلقاء وأداء صحيح.ولما خلت القاعة- فيما ذكر لى المخرج- انخرطت فى بكاء هستيرى وحالة أقرب إلى التهيج العصبي، لا صلة لها بموهبة التمثيل ولا بما كانت تتلقاه من توجيهات وإرشادات، ولكن بتوتر نفسى عميق وغير واع غالبا. وقد توثقت الصلة بهذه الفتاة فترة من الزمن كانت كافية لأن تكشف أطرافا من حياتها، فهى رغم الجمال والأنوثة والثراء الذى تحقق لها

من الزواج برجل أعمال، تعانى ضربا من الوحدة والإهمال وتأجيل الذات مقابل حضور الجسد، بشكل مؤقت ومتقطع فى فراش الزوجية نفسه. فلم تكن رغبة التمثيل إلا محاولة موهومة، لتحقق ذاتها، وتجذب الأنظار بعيدا عن "الصورة" التى كونتها عن نفسها، ولا ترضى عنها كلية. وقد أنفقت الكثير فى الدعاية لنفسها ونشر صورتها على أغلفة المجلات الفنية، إلا أنها مثلت عملا أو اثنين وما لبثت أن توارت فى غياهب النسيان. والواقع أنه شتان بين الرغبة فى تأكيد الذات ولفت الأنظار إليها من ناحية، والنزوع- من ناحية ثانية- إلى الاستعراض بتخل طوعى عن هذه الذات وقبول تحولها إراديا وبوعى كامل، إلى شخصية أخرى غريبة عنها فى أفق التخيل، ففى الأولى حاجة نفسية مؤقتة ومؤشر لشيء من الاضطراب، وفى الثانية موهبة تمثيلية تمتحن دائما بالعلانية وقصد الفرجة والفعل الواعى بنفسه.

٥/٣-من هنا فإن "الممثل" فى ضوء الالتباسات التى تحيط بمهنته وتنبثق فى الوقت نفسه منها، يفقد الكثير- إذا لم تتأسس مهنته على وعى نام بما تنطوى عليه من أسئلة جمالية- بالقياس إلى غيره من الناس العاديين فى مهن أخري. فمن الناحية الأخلاقية قد يفقد مبدئيا احترام الآخرين إذ يرونه كاذبا أو متظاهرا بما ليس فيه، أو مدعيا ما ليس له أو ما لم يحدث، ومن الناحية القانونية قد يتبدى محترفا انتحال شخصيات وتزوير بطاقات هويتهم، ومن الناحية السيكولوجية قد تتشوه ذاته بوصفه مريضا يعانى ضربا من الخلل النفسى يدفعه إلى التنفيث عم يكبته فى أعماقه، فى هلاوس أو تقمص شخصيات مختلقة فى أوهامه، وقد يأخذ نفسه- فى النهاية بذنب ما ترتكبه الشخصيات التى يؤديها من آثام أو كبائر. ولكن ما يفقده الممثل من هذه الزوايا جميعا، يعود ويسترده بشروط علانية الأداء من جانبه وقصد الفرجة من جانب الآخرون/ المتفرج، وموقفه الواعى بنفسه وبما يفعل وبالشروط المحيطة به، فإذا هو لاعب يمتلك موهبة يصوغ بها موضوعا على نحو حر خال من الجبر والاضطرار، مما يدنى التأمل ومحاولة الفهم والتركيز، كفعاليات قرينة بالفرجة تعمق- على الأقل- الإحساس بالوجود وبالحياة.

مراجع الكتاب

أ- مراجع عربية

١- د.إبراهيم حمادة- هل الدراما فن جميل؟- اقرأ- القاهرة- دار المعارف- ع٤٣٥/ مايو ١٩٧٨.

٢- د. زكريا إبراهيم- مشكلة الفن- القاهرة- مكتبة مصر-١٩٧٧.

٣- د.زكريا إبراهيم- كانت/ أو الفلسفة النقدية- عبقريات فلسفية- القاهرة- مكتبة مصر-ع٥- ط٢/ ١٩٧٢.

٤- د.زكى نجيب محمود- ديفيد هيوم- نوابغ الفكر الغربي- القاهرة دار المعارف-ع٧/ ١٩٥٧.

٥- زكى طليمات- ذكريات ووجوه- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨١.

٦- زكى طليمات- مقدمة(محمد تيمور- حياتنا التمثيلية)- ذاكرة الكتابة- الهيئة العامة لقصور الثقافة-ع٥١/ ٢٠٠٤.

٧- سعد الخادم- الدمى المتحركة عند العرب- من الشرق والغرب- القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر-ع١٩٣/ ١٩٦٦.

٨- سعد الخادم- الرقص الشعبى فى مصر- م. الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب-ع٢٨٦/ ١٩٧٢.

٩- د.سيد على إسماعيل- رسالة القبانى المسرحية/ بين النظرية والتطبيق- القاهرة- دار الصفا - ب.ت.

١٠- د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- **دفاتر الأكاديمية**- القاهرة- أكاديمية الفنون- ع١١/ ٢٠٠٥،

١١- عباس خضر- محمد تيمور/ حياته وأدبه- الدار المصرية للتأليف والترجمة- ١٩٦٦

١٢- د.عبد الوهاب المسيري- الجمعيات السرية فى العالم- **ك.الهلال**- القاهرة- دار الهلال- ع٥١٥/ نوفمبر ١٩٩٣.

١٣- عبد الرحمن صدقي- المسرح فى العصور الوسطي- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- ١٩٦٩.

١٤- د. عبد المحسن الخشاب- التياترو القديم- القاهرة- مطبعة أحمد على مخيمر- ١٩٧١.

١٥- د.على عبد الواحد وافي- الأدب اليونانى القديم- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ١٩٧٩.

١٦- عماد جهاد النوري- الفن والعلم والجمال- **الموسوعة الصغيرة**- بغداد- دار الشئون الثقافية العامة- ع٢٧٥- ب.ت

١٧- فؤاد رشيد- تاريخ المسرح العربي- كتب للجميع- القاهرة- دار التحرير للطباعة والنشر- ع١٤٩/ فبراير ١٩٦٠.

١٨- فكرى بطرس- من أعلام المسرح الغنائى فى مصر- مذاهب وشخصيات- الدار القومية للطباعة والنشر- ع١٤٢/ اكتوبر١٩٦٦.

١٩- د.لويس عوض- نصوص النقد الأدبي/ ج١/ اليونان- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٩.

٢٠- مارون نقاش- الخطبة التمهيدية لعرض" البخيل"- أرزة لبنان – ص١٦.

٢١- د. محمد يوسف نجم- المسرحية فى الأدب العربى الحديث/ ١٨٤٧: ١٩١٤- بيروت- دار الثقافة- ط٢/ ١٩٦٧.

٢٢- د.محمد غنيمى هلال- الأدب المقارن- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ط٣/ ١٩٧٧.

٢٣- د.محمد مندور- الفن التمثيلي/ المسرح- القاهرة- دار المعارف- ط٣/ ١٩٨٠.

٢٤- محمد السيد عباس- فى رحاب المسرح- المكتبة الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٤٢٥/ ١٩٨٧.

٢٥- محمود البسيوني- الفن فى القرن العشرين- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢.

٢٦- د.محمود أحمد الحفني- الشيخ سلامة حجازي/ رائد المسرح العربي- القاهرة- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- ١٩٦٨.

٢٧- محمود كامل- المسرح الغنائى العربي- كتابك- القاهر- دار المعارف- ع.

٢٨- منير محمد إبراهيم- من رواد المسرح المصري- المكتبة الثقافية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٤٠٧/ ١٩٨٦.

٢٩- نعمات إسماعيل علام- فنون الغرب فى العصور الحديثة- القاهرة- دار المعارف- ط٣/ ١٩٨٣.

٣٠- نيقولا نقاش- مقدمة(أرزة لبنان)- ص٦.

٣١- يوسف وهبي- عشت ألف عام/ ج٢- دار المعارف بمصر- ١٩٧٤.

ب- مراجع مترجمة:

٣٢- أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.

٣٣- ارسطوطاليس- فى الشعر- ت: د.شكرى محمد عياد- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - ١٩٦٧.

٣٤- أفلاطون- جمهورية أفلاطون- ت: د. فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٤.

٣٥- بوشنسكي، إ.م- الفلسفة المعاصرة فى أوروبا- ت: د.عزت قرني- عالم المعرفة- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع١٦٥/ سبتمبر ١٩٩٢.

٣٦- برانديللو، لويجي- الليلة نرتجل- ت:محمد إسماعيل محمد- مسرحيات عالمية- القاهرة- الدار القومية للطباعة والنشر- ع٥/ ١٩٦٥.

٣٧- بنتلي، إريك- حياة الدراما- ت:جبرا إبراهيم جبرا- بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط٣/ ١٩٨٩.

٣٨- ديكي، جورج- "الموقف الجمالي"- ت: يوئيل يوسف عزيز- مجلة الثقافة الأجنبية- بغداد- دار الشئون العامة- ع٣/ ١٩٨٦.

٣٩- إدمان، إروين- الفنون والإنسان/ مقدمة موجزة فى علم الجمال- ت:مصطفى حبيب- القاهرة- مكتبة مصر- ب.ت.

٤٠- إسلن، مارتن- تشريح الدراما- ت:أسامة منزلجي- الأردن- دار الشروق للنشر والتوزيع- ١٩٨٧.

٤١- لنداو، يعقوب- دراسات فى السينما والمسرح عند العرب- ت: د.أحمد المغازي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٢.

٤٢- سارتر، جان بول- التخيل- ت: د.نظمى لوقا- نصوص فلسفية- الهيئة المصرية العامة للكتاب-ع٤/ ١٩٨٢.

٤٣- سارتر، جان بول- ما الأدب- ت: د.محمد غنيمى هلال- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ب.ت.

٤٤- ستولنيتز، جيروم- النقد الفني/ دراسة جمالية وفلسفية- ت: د. فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط٢/ ١٩٨١.

ج- مواقع اليكترونية

45- http://www.yabeyrouth.com/pages/index2461.htm

46- http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4

47- http://www.syrianstory.com/k-kabanny.htm

48- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9465

49- http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=447444&issueno=10592

الفهرس